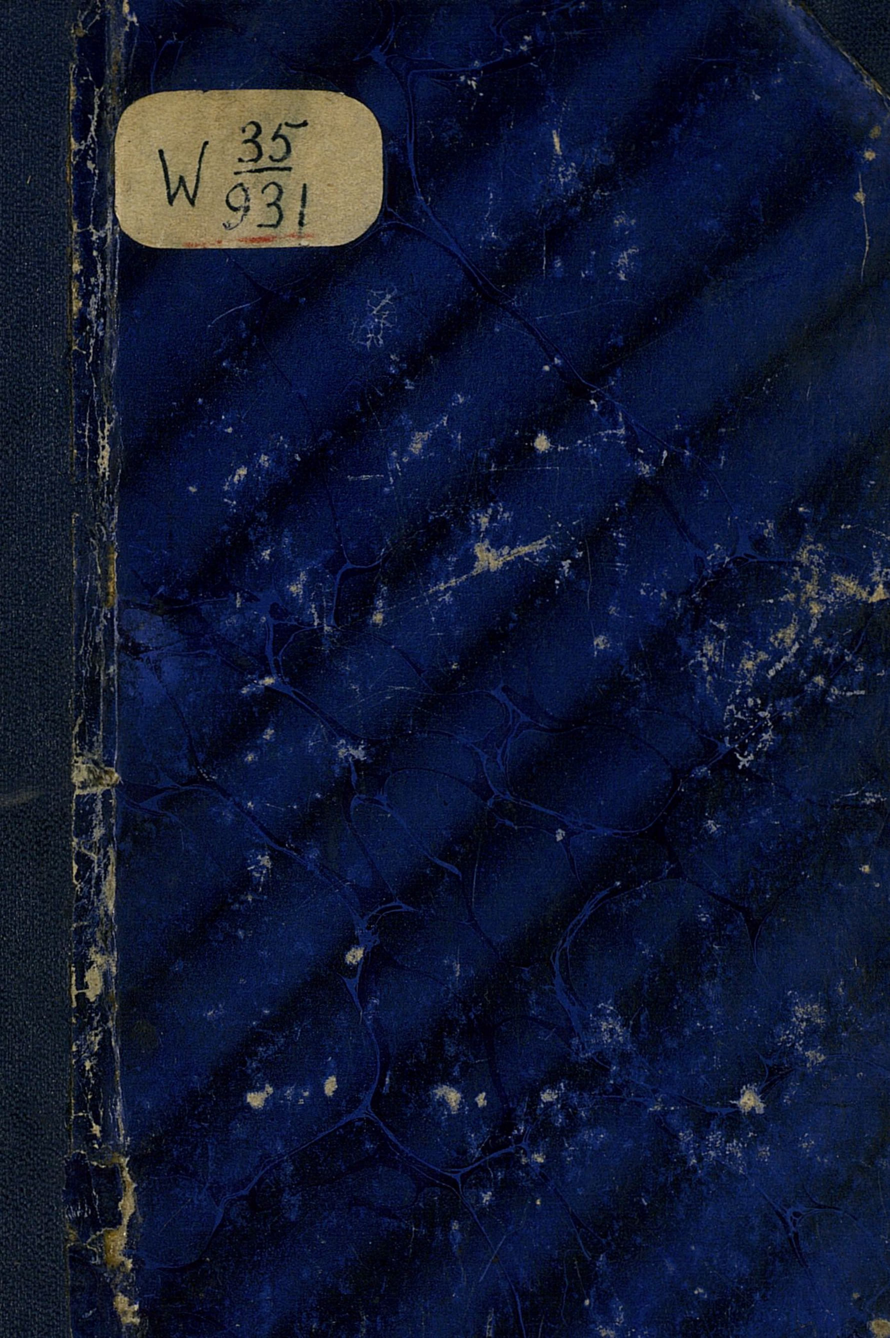
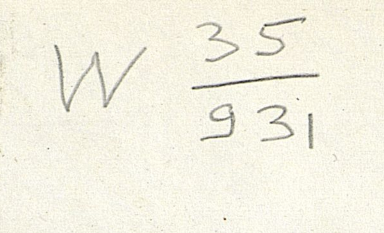



W 35
931



Книгоиздательство
П. П. ГЕРШУНИНА и Ко.
Спб., Николаевская ул., 8.

ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ БИБЛІОТЕКА
ВЫПУСКЪ IV.

Л. Е. Оболенскій.

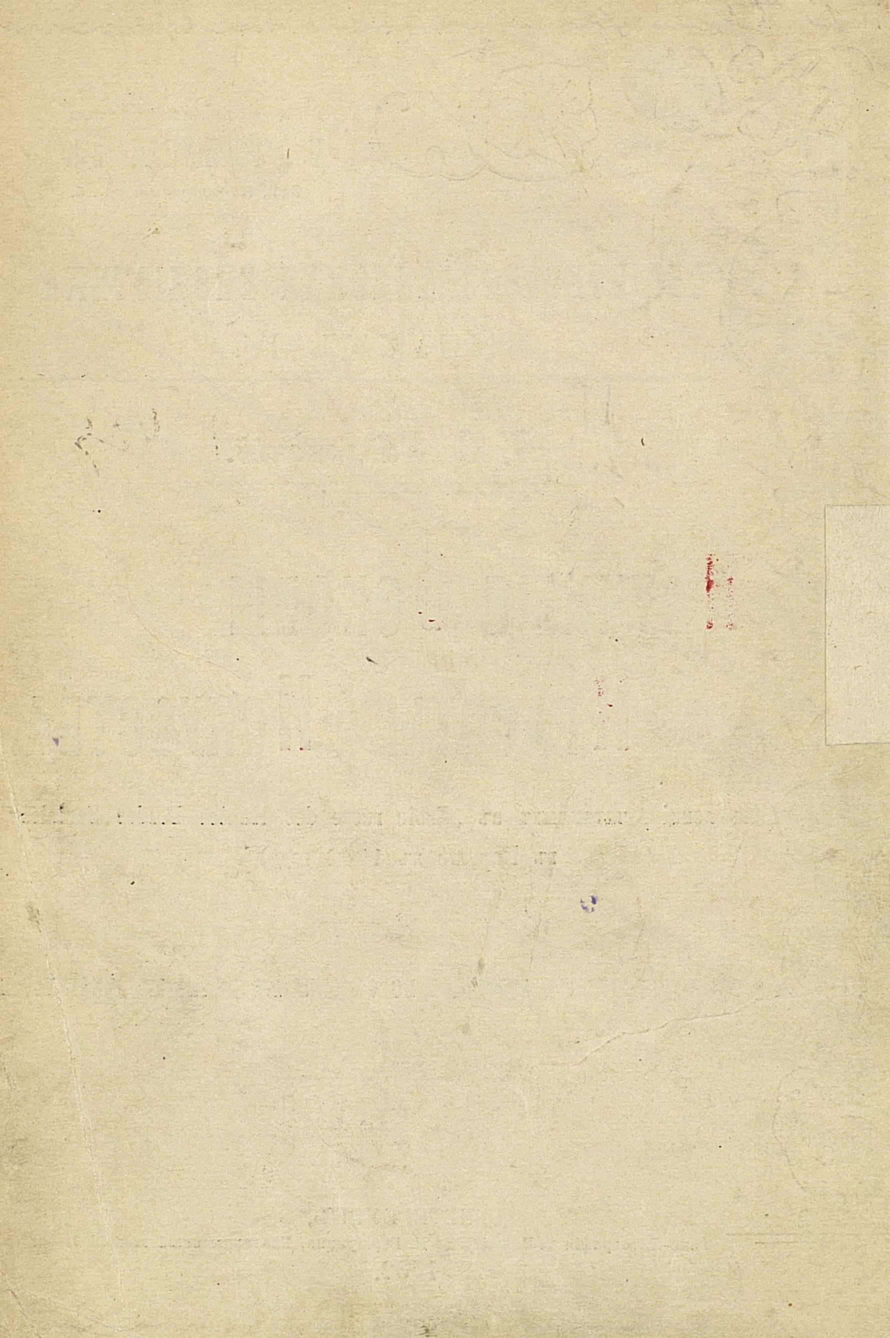
Научныя Основы Красоты и Искусства.

(Изъ лекцій, читанныхъ въ „Ecole russe des Hautes Etudes Sociales“ въ Парижѣ въ 1902 году).

Съ общедоступнымъ этюдомъ по основнымъ даннымъ физіологіи.

Цѣна 75 коп.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ,
Типо-Литографія Ф. Вайсберга и П. Гершунина, Екатерининскій кан., № 71—6.
1902.



Л. Е. Оболенскій.

НАУЧНЫЯ ОСНОВЫ

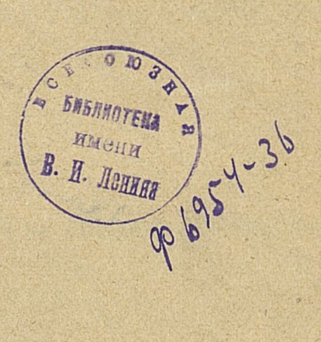
КРАСОТЫ и ИСКУССТВА.

(Изъ лекцій, читанныхъ въ „Ecolle russe des Hautes Etudes Sociaees" въ Парижѣ въ 1902 году).

Съ общедоступнымъ этюдомъ по основнымъ даннымъ физіологіи.



С.-Петербургъ.
Типографія Ф. Вайсберга и П. Гершунина, Екатерининск. кан., № 71—6.
1902.


ВСЕСОЮЗНАЯ
БИБЛИОТЕКА
имени
В. И. Ленина


2007084039

Важнѣйшія опечатки просятъ исправить до чтенія.

Въ нѣкоторыхъ экземплярахъ		напечатано:	Нужно:
Въ оглавленіи		XXX	LXXVII
Въ подписи къ 1-му рисунку:		легкіе сосуды	мелкіе сосуды
Надъ 3-мъ рисун. въ надписи 3 и 4 строка		буквы f, f—f	i, i—i
Стр. XLI (введенія) строка снизу	9	утомлены	утомлено
	11	утомлено	утомлены
„ LI „ „	9	288—23	288—32
„ LXIII „ „	10	зеленый	желтый
„ тамъ же „	13	синюю	желтую
„ „ „	1	бѣлый	голубой
„ LXIV „ „	6	зеленый+красный	зеленый+красный
„ LXV „ „ (въ примѣч.)	13	дополненныхъ	дополнительныхъ
„ LXX „ „	6	100	1000
„ LXXII „ сверху	3	приложенномъ ниже	приложенномъ въ началѣ
„ тамъ же снизу	1	и	из—
„ LXXIII „ „	9	покрывъ	покрыть
„ тамъ же „	7	255	255 голубого;
„ LXXIV „ „	12	контратный	контрастный голубой
„ тамъ же „	10	уже значитъ это	значитъ, это уже
„ LXXXII „ „	3	убѣдить	убѣдятъ

ОГЛАВЛЕНІЕ.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Въ этой книжкѣ, всѣ существенные элементы того явленія, которое мы называемъ „красотой“ или „прекраснымъ“ сводятся на процессы, происходящіе въ нервной системѣ, т. е. на явленія физіологическія или, говоря точнѣе, „психо-физіологическія“. А такъ какъ „красота“ или „прекрасное“ составляютъ одинъ изъ существенныхъ элементовъ въ произведеніяхъ искусства (въ искусствѣ есть и другіе элементы, какъ читатель убѣдится далѣе), то этимъ самымъ сводится на физіологію и существенный элементъ искусства, именно тотъ элементъ, который *отличаетъ* искусство отъ всѣхъ другихъ сосѣднихъ съ нимъ дѣятельностей и наслажденій.

У меня могутъ спросить: „какой смыслъ и какая цѣль можетъ быть у такого изслѣдованія? Для чего сводить чарующее, неопредѣленно-волнующее наслажденіе красотой и искусствомъ на механическіе процессы? Для чего вводить счетъ и мѣру въ ту „божественную“ область, которая чаруетъ именно своей таинственной неизвѣстностью, тѣмъ мистическимъ, идущимъ какъ-бы отъ самаго неба или, по меньшей мѣрѣ, отъ непознаваемой сущности міра, отъ той его сущности, которая лежитъ за предѣлами нашихъ органовъ чувствъ и воспріятій? Не уничтожаемъ ли мы душистые лепестки розы, когда, вмѣсто наслажденія ихъ ароматомъ, бросаемъ ихъ въ реторту, чтобы узнать ихъ химическій составъ, или кладемъ подъ объективъ микроскопа, чтобы опредѣлить ихъ анатомическіе элементы, ихъ клѣточки и сосуды?

Такіе вопросы можно ставить относительно каждаго физіологическаго изслѣдованія психическихъ явленій. Можно спросить: „для чего-молъ нужно изслѣдовать или объяснять физіологически всѣ наши чувствованія, ощущенія, удовольствія, наслажденія, любовь, радость, печаль? Не уничтожается ли этимъ ихъ непосредственное *значеніе* для нашей души, для нашей жизни, для нашего поведенія?“.

Нѣтъ,—отвѣчу я,—попытка физіологическаго изслѣдованія и пониманія психическихъ, и въ частности эстетическихъ явленій, не только не унижаетъ этихъ послѣднихъ, а еще возвышаетъ ихъ цѣнность. Такія изслѣдованія устраняютъ заблужденія въ самихъ чувствахъ, которыя владѣютъ нами,—устраняютъ все ложное, опасное и вредное въ нашемъ пониманіи себя самихъ, что можетъ гибельно дѣйствовать на нашу жизнь и жизнь цѣлаго общества. Благодаря такой очистки зеренъ отъ плевелъ, эти зерна, т. е. все истинное въ нашихъ чувствованіяхъ, освѣщается яркимъ свѣтомъ, вытапливается, какъ золото изъ безформенной руды, и пріобрѣтаетъ еще большую цѣнность для насъ, настолько увеличенную, насколько очищенное золото дороже золотой руды въ сыромъ, хаотическомъ видѣ.

Вѣдь, можно считать истиной не только доказанной, но даже избитой, что наши чувствованія, а въ частности чувство красоты, даютъ намъ, кромѣ наслажденія жизнью, еще и массу страданій; они иногда гибельны. Развѣ, напр., чувство удовольствія вообще,—если мы не относимся къ нему критически, если мы не знаемъ его истинныхъ сокровенныхъ причинъ и условій,—не заставляетъ насъ отдавать иногда цѣлые годы жизни и даже всю жизнь на достиженіе такихъ наслажденій, которыя,—если ихъ познать въ ихъ сущности,—не заслуживаютъ ни малѣйшаго вниманія, а еще чаще—уничтожаютъ нашу жизнь, наши истинныя, прочныя, не противорѣчащія себѣ удовольствія и наслажденія? Еще Бентамъ совершилъ блестящую попытку классифицировать удовольствія и наслажденія по ихъ значенію для жизни людей. Неужели отъ такой классификаціи тѣ наслажденія, которыя у Бентама оказались „высшими“, потерпѣли униженіе, а не наоборотъ?

Какъ читатель увидитъ ниже, я отыскиваю сперва физіологическую сущность страданія и удовольствія. Пріемъ этотъ единственно возможный для опредѣленія физіологической сущности и того удовольствія, которое зовется красотой и искусствомъ: вѣдь наслажденіе искусствомъ и красотой есть только одинъ изъ видовъ удовольствій и наслажденій вообще. Стало быть, только опредѣливъ общіе законы удовольствія, мы можемъ затѣмъ опредѣлить сущность части ихъ, т. е. удовольствій эстетическихъ, путемъ изученія особенностей этихъ послѣднихъ, путемъ опредѣленія всего того, что ихъ отличаетъ отъ всякихъ другихъ удовольствій и наслажденій. Этой работы, насколько я знаю, не было сдѣлано. Эстетическое „чувство“ (или

эмоція) разсматривалось всѣми, не исключая Бэна, Герберта Спенсера и другихъ выдающихся психологовъ, только въ томъ сложномъ видѣ, въ какомъ мы его испытываемъ при видѣ красоты или произведеній искусства. Но не было попытки разложить это чувство на его составные элементы и отыскать среди нихъ то, что составляетъ специфическую принадлежность впечатлѣнія отъ красоты и искусства и что присоединяется къ этой основной эмоціи изъ другихъ областей. Методъ такого анализа (т. е. разложенія сложныхъ душевныхъ явленій на составляющіе ихъ элементы) составляетъ благотворную для науки особенность англійскихъ психологовъ и можетъ вести свою родословную отъ Джона Локка. Этотъ психологическій методъ, обыкновенно называемый не вполнѣ точно „ассоціоннымъ“ (отъ слова „ассоціація“, т. е. соединеніе воедино нѣсколькихъ психическихъ элементовъ, образующихъ сложное душевное явленіе), послужилъ затѣмъ почвой для дальнѣйшихъ работъ Герберта Спенсера, Чарльза Дарвина и вообще школы эволюціонистовъ (эволюція есть теорія о постепенномъ развитіи всѣхъ извѣстныхъ намъ свойствъ и явленій природы и жизни). Благодаря трудамъ эволюціонной школы, удалось прослѣдить постепенное образованіе и развитіе не только сложныхъ (составныхъ) явленій нашей душевной жизни, но и тѣхъ элементовъ, изъ которыхъ образовались эти сложныя,—подобно тому, какъ въ химіи мы изучаемъ составъ сложныхъ тѣлъ изъ ихъ элементовъ. Уже эволюціонисты отмѣтили вліяніе общественной среды и ея условій на образованіе значительнаго числа нашихъ чувствованій (эмоцій) и постоянныхъ идей (моральныхъ, правовыхъ, этическихъ), т. е. вкоренившихся въ насъ въ видѣ какъ бы инстинктивныхъ и врожденныхъ чувствованій. Эти чувствованія, представлявшіяся людямъ загадочными, мистическими, оказывались при достаточномъ анализѣ весьма обыкновенными хотя и сложными нервно-мозговыми привычками, которыя составились изъ болѣе простыхъ элементарныхъ привычекъ. Однако, до сихъ поръ, благодаря своей таинственности, загадочности своего происхожденія, они дѣйствовали на людей подобно внушеніямъ, внѣдреннымъ въ мозгъ гипнотическимъ пріемомъ. То есть, они безусловно и безконтрольно подчиняли себѣ мысль, волю и всю душу человѣка. И вотъ это то слѣпое подчиненіе невѣдомому, внутреннему голосу было особенно гибельно. Примѣры каждый можетъ отыскать, напр., въ томъ непреодолимомъ влеченіи, которое оказывала половая

любовь или даже просто закрѣпощающая привычка къ табаку, употребленію алкоголя и т. п. Все это приводило къ роковымъ послѣдствіямъ. Разложеніе всѣхъ этихъ сложныхъ влеченій на элементы лишаетъ ихъ силы гипнотическаго вліянія на нашу волю. Мы начинаемъ понимать, что̀ именно и какимъ образомъ владѣетъ нами, и, благодаря этому знанію, для насъ открывается возможность успѣшнѣе бороться со своими влеченіями, если они опасны и вредны.

Я этимъ не хочу сказать, что человѣкъ, знающій психологическіе элементы сложныхъ душевныхъ состояній, тѣмъ самымъ уже становится побѣдителемъ этихъ послѣднихъ. Нѣтъ, но ему легче, во 1-хъ, опредѣлить ихъ полезные и вредные элементы, во 2-хъ, ему легче бороться съ сложнымъ влеченіемъ ужъ потому, что онъ раздѣлилъ его на элементы, слѣдуя старинному правилу политики, которое гласило: divide et impera, т. е. сперва раздѣли враговъ и тогда тебѣ легче будетъ не только побѣдить ихъ, но и повелѣвать ими; наконецъ, въ 3-хъ, ему легче бороться съ этими внутренними врагами, когда они потеряли для него силу и обаяніе чего то таинственнаго и сверхчеловѣческаго; такъ, старинные китайскіе способы войны, состоявшіе въ томъ, что невѣжественному врагу выставляли огромныя изображенія чудовищъ, не вліяютъ нисколько на просвѣщенное войско европейцевъ, знающихъ, что эти чудовища не имѣютъ за собою никакой силы. Иное дѣло, когда эти знамена выставляются противъ невѣжественныхъ народовъ: они поражаютъ воображеніе, гипнотизируютъ мысль и волю.

Насколько эмоціи, а въ особенности эмоціи красоты, оказываютъ вліяніе даже на выдающіеся умы, видно изъ того, что даже величайшіе философы считали ихъ чѣмъ-то таинственнымъ, исходящимъ изъ области безконечнаго, сверхчувственнаго (Платонъ, Шопенгауэръ, Кантъ). При этомъ для однихъ красота была отраженіемъ высшихъ и благихъ свойствъ божества, для другихъ, наоборотъ, воплощеніемъ злого демона. Въ наше время мы видимъ такое же отношеніе къ красотѣ, съ одной стороны, въ теоріяхъ декадентовъ, которые увѣрены, что красота сама по себѣ есть высочайшая цѣнность жизни; съ другой стороны, мы видимъ у нашего геніальнаго романиста Л. Н. Толстого взглядъ на красоту, —какъ на нѣчто зловредное, демоническое, что необходимо устранять изъ жизни и искусства.

Первый изъ этихъ взглядовъ ставитъ красоту на недосягаемый пьедесталъ, котораго она не заслуживаетъ; второй взглядъ бросаетъ красоту въ помойную яму, чего она также не заслуживаетъ, являясь нерѣдко факторомъ въ высшей степени благотворнымъ, иногда, наоборотъ, вреднымъ и опаснымъ, главнымъ образомъ благодаря невѣжеству людей и ихъ наклонности къ само-гипнозу посредствомъ собственныхъ же quasi-мистическихъ понятій и представленій.

Отъ всѣхъ этихъ крайностей и опасностей, отъ всего этого мистико-метафизическаго тумана спасаетъ теорія искусства, опирающаяся на строгій психологическій, психо-физіологическій и, наконецъ, соціологическій анализъ этого сложнаго душевнаго явленія.

Эта же теорія должна разсѣять и другія крайности воззрѣній на искусство, основанныя также на непониманіи его психологической и соціальной сущности. Эти крайности состоятъ въ томъ, что одни въ искусствѣ видятъ исключительно эстетическую цѣль, т. е. наслажденіе красотой, другіе, наоборотъ,—цѣль исключительно моральную и общественную. Изъ произведеннаго мною анализа, читатели, надѣюсь, убѣдятся, что истинное искусство, пережившее вѣка и понынѣ восхищающее человѣчество, объединяло въ себѣ оба элемента, т. е. идейную, общественно-моральную сторону и красоту. Красота въ такомъ истинномъ искусствѣ служила лишь для привлеченія общественнаго вниманія и вообще вниманія человѣчества къ драгоцѣнной рудѣ—идейной, моральной и общественной; безъ этой красоты, вышеупомянутая руда не имѣла-бы той чарующей прелести, благодаря которой человѣчество влеклось къ ней, объединялось вокругъ общихъ идеаловъ и какъ-бы гипнотизировалась этими идеалами. И ни одинъ великій художникъ въ прошедшемъ и настоящемъ не оставался глухъ къ идейнымъ и морально-общественнымъ задачамъ своей эпохи уже просто потому, что великіе художники были въ то же время и самыми чуткими людьми своей эпохи, которые глубже и острѣе чувствовали и сознавали потребности людей своего времени, чѣмъ сами эти люди, т. е. толпа. Они были не только зеркалами, отражавшими ея жизнь и ея красоту, но и конденсаторами (сгустителями) ея стремленій, запросовъ, чаяній, нуждъ... Въ греческой статуѣ, кажущейся теперь многимъ отраженіемъ одной лишь красоты, отражалось на самомъ дѣлѣ цѣлое міросозерцаніе Греціи, отразившее въ то же время и потреб-

ности и чаянія тогдашняго человѣчества, облеченныя въ форму идеала. И теперь намъ нравится въ греческой статуѣ то, что осталось навѣки отъ античнаго идеала, войдя въ видѣ составной части въ идеалъ человѣчества, идеалъ несомнѣнно болѣе глубокій и всеохватывающій, но въ которомъ не умеръ и греческій элементъ. Забываютъ, что въ древней Греціи скульпторы, конечно, считались сотнями, если не тысячами, а уцѣлѣли на вѣки, какъ предметъ общечеловѣческаго поклоненія, лишь немногія произведенія немногихъ геніевъ. Въ чемъ же состояла геніальность этихъ творцомъ „вѣчнаго" искусства? А именно въ томъ, что они съумѣли проникнуть такъ глубоко въ сущность жизни своего времени, что отразили ее въ ея сокровенныхъ элементахъ для будущаго и вѣчно совершенствующагося идеала человѣка и человѣчности. И вотъ почему они стали предметомъ общечеловѣческаго восторга и поклоненія. Въ искусствѣ человѣчество любитъ *себя*, свои идеалы, свою собственную жизнь и красоту. А почему такъ, и въ чемъ состоитъ сущность этой красоты, мы не позволимъ себѣ формулировать здѣсь кратко, пока читатель не пройдетъ черезъ рядъ доводовъ, опирающихся на данныя нервной физіологіи, антропологіи, этнографіи, соціологіи. Безъ этого предварительнаго изслѣдованія, наши выводы могли бы показаться читателямъ странными парадоксами и только.

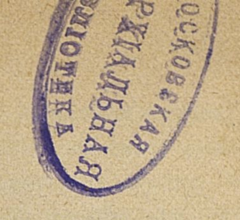
Для облегченія нашей задачи, мы даемъ въ предлагаемомъ здѣсь „Введеніи" краткій, общедоступный очеркъ тѣхъ основныхъ положеній нервной физіологіи, а также ученій о звукѣ и свѣтѣ, безъ которыхъ наши ссылки на науку и ея выводы, могли бы показаться недостаточно основательными, а потому и мало убѣдительными.

Конечно, лицамъ, знакомымъ съ физіологіей и физикой, нѣтъ никакой нужды, читать это Введеніе. Мы въ немъ имѣли въ виду только такихъ читателей, которые не обладаютъ даже элементарными знаніями въ этой области.

Еще два слова: наша небольшая книжечка, конечно, не имѣетъ претензіи представить собою полную систему эстетики. на научныхъ началахъ. Она является лишь наиболѣе общимъ и популярнымъ изложеніемъ самыхъ основныхъ началъ научной теоріи красоты и искусства. Ее можно разсмат-

ривать скорѣе, какъ кратко доказанную и обоснованную программу тѣхъ элементовъ психологическихъ, физіологическихъ, антропологическихъ и другихъ, которые должны составить сущность и главный остовъ будущей научной эстетики. Такова была наша задача, а какъ намъ удалось ее выполнить, пусть судятъ читатели.

Л. Е. Оболенскій.



ВВЕДЕНІЕ.

Нѣсколько предварительныхъ данныхъ по физіологіи.

I.

Обмѣнъ веществъ въ организмѣ.

Каждому человѣку, даже не слышавшему слова „физіологія", извѣстно, что нельзя жить безъ пищи. Питаются не только животныя, но и растенія. Эти послѣднія берутъ свою пищу сразу изъ воздуха и изъ почвы. Изъ воздуха они втягиваютъ въ себя листьями углекислоту и, разлагая ее на кислородъ и углеродъ, первый выбрасываютъ обратно въ атмосферу, а второй перерабатываютъ въ свои клѣточки, ткани. Изъ почвы же они втягиваютъ влагу и различныя минеральныя вещества, необходимыя для построенія ихъ.

Оставивъ въ сторонѣ растенія, посмотримъ, для чего нужно питаніе животнымъ? Почему они умираютъ безъ него?

Живое вещество, изъ котораго образованы всѣ наши ткани, начиная съ костей и мускуловъ и кончая мозгомъ и нервами, безпрестанно распадается и потребляется. Поэтому необходима постоянная замѣна новыми веществами тѣхъ, которыя потреблены, или, говоря иначе, постоянное возстановленіе тѣхъ сложныхъ химическихъ соединеній, которыя распались.

И такъ, прежде всего, этотъ непрерывный обмѣнъ веществъ въ организмѣ необходимъ для того, чтобы сохранять *цѣлость* организма. Если бы на нѣсколько мгновеній въ организмѣ прекратился этотъ обмѣнъ веществъ, т. е. непрерывная замѣна разрушеннаго вещества новымъ, то организмъ умеръ бы, какъ умираетъ рыба, выброшенная изъ воды, или человѣкъ, лишенный воздуха.

Если этотъ внутренній обмѣнъ веществъ (или внутреннее питаніе) прекратилось бы лишь въ одной какой-нибудь части организма, — въ рукѣ, ногѣ, пальцѣ, то эти часть или органъ умерли бы точно также. Прекратите какимъ нибудь искусственнымъ способомъ притокъ крови къ вашему пальцу,

и вы увидите, что палецъ будетъ охваченъ смертью, гангреной, онъ начнетъ разлагаться (или, какъ говорятъ въ просторѣчіи,—гнить).

Это потому, что кровь и есть тотъ потокъ, который разливаясь все болѣе и болѣе мелкими ручейками по всему тѣлу, несетъ въ себѣ всѣ тѣ вещества, которыя необходимы для внутренняго обмѣна.

Уколите вашъ палецъ тончайшей иглой, и покажется кровь. Откуда она взялась? Очевидно, что она могла выступить только изъ какого нибудь кровеноснаго сосудца (жилки), которыхъ такъ много и которые такъ тонко развѣтвляются подъ кожей, что даже такое тонкое остріе, какъ остріе иголки, не можетъ проникнуть въ вашу кожу, не наткнувшись неизбѣжно на какую нибудь изъ такихъ жилокъ,—даже невидимыхъ простымъ глазомъ.

Эти мельчайшіе сосудики или жилки сливаются въ болѣе замѣтныя, эти болѣе замѣтныя—въ болѣе толстыя, въ цѣлые стволы, подобно тому, какъ утонченнѣйшія вѣточки дерева сливаются въ болѣе толстыя вѣтви дерева, а эти послѣднія сливаются въ настоящій стволъ. Стволъ дерева уходитъ въ землю корнями, а стволъ изъ сосудовъ входитъ непосредственно въ сердце. Въ этомъ первая разница между деревомъ настоящимъ и деревомъ, образуемымъ кровеносными сосудами; но есть и еще разница. И на нее теперь нужно обратить особое вниманіе. Кровеносная система состоитъ не изъ одного дерева сосудовъ, а изъ двухъ, и оба имѣютъ значительныя различія. Представьте себѣ два дерева, у которыхъ стволы входятъ въ одно и то же сердце, а вѣточки не оканчиваются въ воздухѣ, какъ у обыкновенныхъ деревьевъ а устроены такъ, что каждая тончайшая вѣточка одного дерева переходитъ въ соотвѣтствующую ей тончайшую вѣточку другого дерева. Мы получимъ, такимъ образомъ какъ бы кругъ или кольцо, образуемое двумя деревьями, которыя начинаются своими стволами въ одномъ и томъ же сердцѣ (мускульномъ мѣшкѣ, наполненномъ кровью), а затѣмъ соединяются другъ съ другомъ кончиками всѣхъ своихъ самыхъ тонкихъ вѣточекъ. (См. рисунокъ I: *Кровеобращеніе у рыбъ*).

Если мы обратимъ вниманіе, какъ въ этомъ кольцѣ бѣжитъ кровь, то увидимъ, что она бѣжитъ всегда въ одну и ту же сторону по этому кольцу, т. е. сердце толкаетъ кровь въ одинъ изъ стволовъ, проталкивая ее до самыхъ тончайшихъ его вѣточекъ; изъ вѣточекъ этого перваго дерева кровь проталкивается въ вѣточки второго дерева и идетъ по нимъ къ болѣе широкимъ

вѣткамъ, наконецъ къ стволу (второго дерева); изъ этого ствола она снова вливается въ сердце. Такимъ образомъ происходитъ постоянное обращеніе крови по этому кольцу, состоящему изъ двухъ деревьевъ. Для того, чтобы это могло произойти, сердце раздѣлено прежде всего на двѣ половины. (Говоря подробнѣе,—оно раздѣлено на 4 отдѣленія) (см. рис. II). Обѣ половины дѣйствуютъ какъ два насоса. Одна половина сердца, т. е. одинъ изъ этихъ насосовъ устроенъ такъ, что только выталкиваетъ изъ себя кровь; другая половина сердца, наоборотъ, устроена такъ, что только втягиваетъ, вбираетъ въ себя кровь. Значитъ, сердце напоминаетъ тотъ резиновый шаръ, который вы можете видѣть въ любомъ пульверизаторѣ: клапаны въ этомъ резиновомъ шарѣ устроены такъ, что если вы даете шару свободно расширяться, онъ втянетъ въ себя воздухъ, и клапанъ не помѣшаетъ этому вхожденію. Но тотъ же клапанъ запираетъ выходъ воздуха наружу, когда вы сдавите рукой воздухъ, содержащійся въ шарѣ. Поэтому воздухъ можетъ устремиться только по гутаперчевой трубкѣ, идущей къ пульверизатору.

Вродѣ этого устроено и сердце, хотя болѣе сложно. Когда сердце расширяется, оно допускаетъ свободно входъ въ себя крови изъ одного дерева, потому что клапаны, устроенные въ одной его половинѣ, уступаютъ напору крови и пропускаютъ ее въ сердце. Но когда сердце начинаетъ сжиматься, то клапаны, давленіемъ крови, содержащейся въ сердцѣ, запираютъ его изнутри и кровь можетъ войти свободно только въ стволъ второго дерева, но ни коимъ образомъ не въ стволъ перваго.

Такимъ образомъ, сердце, какъ бы сжимаемое невидимой рукой и опять отпускаемое этой рукой, постоянно всасываетъ кровь изъ одного ствола и перегоняетъ его въ другой. Подробности относительно этого удивительнаго насоса, называемаго сердцемъ, трудно разсказать безъ чертежей, да эти подробности намъ здѣсь и не важны [1]). Важно намъ здѣсь другое: каждый знаетъ, что остановка этихъ „біеній“ сердца влечетъ почти мгновенно смерть. Почему? Да потому что съ его остановкой останавливается и разнесеніе по всему тѣлу крови, а изъ веществъ ея каждая точка нашего тѣла непрерывно, ежесекундно беретъ то, что ей нужно, для своего возстановленія, для починки разрушеннаго. Но это разрушеніе происходитъ каждое мгновеніе

[1]) Читатель можетъ найти ихъ въ любой популярной книжкѣ по физіологіи.

и въ каждой точкѣ нашего организма. Наблюдая видъ крови въ двухъ нашихъ деревьяхъ, образующихъ кольцо кровеобращенья, мы увидимъ, что даже по внѣшности кровь въ нихъ неодинакова: въ одномъ деревѣ она красная, алая; въ другомъ темная. (Назовемъ то дерево, въ которомъ кровь алая,—артеріальномъ деревомъ, а то, въ которомъ она темная,—веннымъ или венознымъ деревомъ). Отчего же кровь имѣетъ въ нихъ разный цвѣтъ? Оттого, что одно изъ этихъ деревьевъ беретъ изъ сердца чистую кровь; въ сердцѣ она—чистая, алая (гдѣ происходитъ эта очистка,—скажемъ сейчасъ) и гонитъ ее по тѣлу до самыхъ тоненькихъ вѣточекъ въ томъ же очищенномъ, аломъ видѣ.—Но, вѣдь, эти же вѣточки артеріальнаго дерева отдаютъ нужное для тѣла вещество крови всѣмъ тѣмъ пунктамъ, въ которые онѣ входятъ; а куда же дѣвается то разрушенное вещество во всѣхъ этихъ пунктахъ, которое эта свѣтлая кровь замѣнила? Эти разрушенныя вещества не остаются въ организмѣ (исключая случаевъ болѣзни); они забираются тою же кровью, но уже въ вѣточкахъ венознаго, второго дерева. Поэтому-то кровь второго венознаго дерева и имѣетъ видъ темный. Гдѣ же эта темная кровь очищается? Для этого въ тѣлѣ есть особый очистительный аппаратъ, называемый „легкими“. Въ него входятъ вѣтки венознаго дерева, прежде чѣмъ слиться въ большой стволъ, входящій въ сердце. (См. рис. II: *Кровеобращеніе человѣка*).

Легкія представляютъ изъ себя нѣчто въ родѣ мѣха, который то расширяясь, то спадаясь, попеременно то втягиваетъ въ себя воздухъ, то выбрасываетъ его. Легкія тоже представляютъ изъ себя видъ вѣтвистаго дерева, но только помѣщеннаго стволомъ вверхъ, а вѣтвями внизъ.

Черезъ нашъ ротъ и носъ воздухъ входитъ въ стволъ легкихъ, а затѣмъ изъ ствола разбѣгается по всѣмъ мельчайшимъ вѣточкамъ легкихъ, имѣющихъ видъ утонченнѣйшихъ воздушныхъ пузырьковъ. Къ этимъ то утонченнѣйшимъ вѣточкамъ легкихъ подходятъ столь же утонченныя (въ этомъ мѣстѣ) вѣточки венознаго дерева съ ихъ темной, грязной кровью. Эта кровь не можетъ проникнуть внутрь пузырьковъ легкихъ, но газы, содержащіеся въ крови, могутъ. И наоборотъ: газъ (кислородъ), который втянули въ себя легкія (изъ атмосфернаго воздуха) можетъ проникнуть въ тончайшія вѣточки венознаго дерева. При этомъ то и происходитъ очистка венозной крови.

И происходитъ эта очистка двоякимъ путемъ. Изъ венозной крови входитъ въ легкія газъ, называемый углекислотой. Онъ и есть тотъ газъ, который явился въ венозной крови, благодаря разрушеніямъ въ тѣлѣ, при чемъ часть разрушенныхъ веществъ (углеродъ) соединяется съ *кислородомъ*, всегда изобильнымъ въ артеріальной крови. Соединеніе углерода разрушенныхъ тканей съ кислородомъ артеріальной крови и дало въ венозной крови тотъ избытокъ углекислоты (и нѣкоторыхъ другихъ продуктовъ распада), а также и тотъ недостатокъ кислорода, который сдѣлалъ кровь венозную темной.

И вотъ венозная кровь очистилась въ легкихъ уже, во 1-хъ, тѣмъ, что легкія какъ бы высосали изъ нея, черезъ стѣнки своихъ пузырьковъ и черезъ стѣнки тончайшихъ сосудовъ, этотъ накопившійся углекислый газъ (слово „высосали" не нужно понимать буквально). Наоборотъ, изъ легкихъ венозная кровь взяла себѣ новый запасъ кислорода, этого настоящаго газа жизни,—газа, совершающаго горѣніе,—и обновленная, очищенная, насыщенная кислородомъ (при посредствѣ своихъ красныхъ кровяныхъ шариковъ, къ которымъ кислородъ имѣетъ огромное влеченіе), бѣжитъ теперь къ сердцу алая, радостная, жизнеспособная.

Намъ нѣтъ здѣсь надобности входить въ анатомическія и физіологическія подробности устройства сердца и легкихъ, а также числа стволовъ, которыми кровь входитъ и выходитъ въ легкія и сердце. Мы не будемъ говорить здѣсь и о другихъ добавочныхъ аппаратахъ, имѣющихся въ нашемъ тѣлѣ, для очистки крови отъ другихъ продуктовъ распаденія веществъ въ организмѣ (какъ напр. почки и т. п.). Мы дали главную общую схему кровообращенья, чтобы объяснить значеніе его для жизни, а затѣмъ объяснить роль *нервовъ* въ этомъ процессѣ.

II.

Роль нервовъ.

Роль эта громадна.

Мы уже упомянули, что наше сердце имѣетъ характеръ гутаперчеваго шара, употребляемаго при пульверизаторахъ.

Но, вѣдь, гутаперчевый шаръ сжимается и ослабляется свободно нашей рукой. Какія же руки сжимаютъ наше сердце?

Эти руки есть само же сердце. Этотъ удивительный насосъ состоитъ изъ сильныхъ мускуловъ, которые подобно рукѣ то сжимаются, то ослабляются. Но отчего же происходитъ попеременное сжиманіе? Отъ нервовъ, входящихъ въ эти сердечные мускулы.

Конечно, читателямъ извѣстно, что такое нервы, по крайней мѣрѣ въ общихъ чертахъ. Ниже мы будемъ говорить о нихъ нѣсколько подробнѣе; теперь же читателямъ достаточно будетъ прибѣгнуть къ наглядному представленію нерва, сравнивъ его съ телеграфной проволокой, несущей токъ отъ одного мѣста къ другому. Нервы имѣютъ различный видъ, но по большей части состоятъ изъ особаго бѣлаго, мозговиднаго вещества, заключеннаго въ оболочку и имѣющаго тонкій осевой цилиндръ, проходящій вдоль нерва. Такія нервныя волокна соединены съ, такъ называемыми, нервными клѣтками, состоящими также изъ мозговиднаго вещества, съ ядрышками въ срединѣ и отростками наружу. Нервныя волокна различаются другъ отъ друга по тому, идутъ ли они въ клѣтку отъ какого нибудь нашего органа чувствъ (глаза, уха, языка, кожи, слизистой оболочки носа), гдѣ такія волокна внѣдрены своими тончайшими развѣтвленіями, или, наоборотъ, они идутъ отъ клѣтки къ органу движенія--мускулу, или къ какимъ нибудь выдѣлительнымъ органамъ, какъ напр. всевозможныя железки, гдѣ они также развѣтвляются. Когда нервное волокно идетъ отъ органа чувствъ къ клѣткѣ, его называютъ чувствительнымъ или приносящимъ, потому что оно приноситъ къ клѣткѣ тотъ нервный токъ, который возбуждается въ волокнѣ малѣйшимъ разраженіемъ его окончаній и развѣтвленій. Нервы же, идущіе отъ клѣтки къ органу движенія или мускулу, называются „относящими" или двигательными, потому что токъ идетъ по нимъ отъ клѣтки къ мускулу и заставляетъ мускулъ сокращаться, отчего и происходятъ движенія нашего тѣла.

Для чего же нужна еще нервная клѣтка, представляющая какъ бы телеграфную станцію на пути отъ приносящаго нерва (чувствительнаго) къ относящему (двигательному).

Ея значеніе состоитъ въ томъ, что самый токъ, дошедшій до нея, она значительно усиливаетъ, такъ что выйдя изъ клѣтки онъ оказывается во много разъ сильнѣе, чѣмъ до прохода черезъ нея. Это явленіе можно сравнить съ зарядомъ пороха или динамита, въ который входитъ проволока, несущая незначительный электрическій токъ, но этотъ токъ попавъ въ зарядъ

развиваетъ огромную силу (энергію), способную взрывать скалы. Точно также незначительный токъ, добѣжавшій до клѣтки по приносящему нерву вызываетъ нѣчто въ родѣ взрыва въ нервной клѣткѣ, и отъ этого взрыва образуется усиленный токъ, идущій по отводящему нерву. Въ чемъ состоитъ сущность этого явленія,—т. е. нервнаго тока въ волокнѣ и нервнаго взрыва въ клѣткѣ,—наука еще не опредѣлила, хотя и даетъ нѣсколько гипотезъ. Во всякомъ случаѣ, какъ и всякій процессъ въ живомъ веществѣ, такъ и взрывъ долженъ сопровождаться расходомъ вещества нерва и особенно нервной клѣтки, и утратой запасенной въ нихъ энергіи.

Что постоянный обмѣнъ вещества въ нервѣ и нервной клѣткѣ необходимъ такъ же, какъ и въ другихъ тканяхъ,—это видно ужъ изъ того, какъ утомляется работой нашъ головной мозгъ, состоящій изъ того же вещества, какъ нервныя клѣтки и волокна: мы вынуждены каждыя сутки давать мозгу отдыхъ (сонъ) въ теченіи почти $^1/_3$ части сутокъ, т. е. отъ 7—8 часовъ. Безъ этого отдыха, мозгъ заболѣваетъ, и продолжительное отсутствіе его отдыха влечетъ смерть.

Но значеніе нервныхъ клѣтокъ состоитъ не въ одномъ только томъ, что они усиливаютъ токъ, а въ томъ, что они *передѣлываютъ* этотъ токъ въ наши *ощущенія* и *чувствованія*. По крайней мѣрѣ, несомнѣнно, что нѣкоторыя клѣтки, помѣщающіяся въ головномъ мозгу, передѣлываютъ въ ощущенія всякій нервный токъ, доходящій до нихъ. Вотъ почему приносящія нервныя волокна называются еще *чувствительными*. При этомъ доказано, что есть разные сорта чувствительныхъ (приносящихъ) нервовъ. Такъ, напр., тѣ нервы, которые несутъ къ клѣткамъ (или нервнымъ центрамъ) токъ отъ сѣтчатой оболочки[1]) глаза, вызываютъ въ клѣткахъ мозга всегда только свѣтовыя ощущенья. Для этого вовсе не нужно, чтобы на сѣтчатую оболочку падалъ именно свѣтовой лучъ. Мы можемъ раздражать окончанія

[1]) Сѣтчатой оболочкой глаза называется оболочка, выстилающая внутри заднюю часть глазного яблока. На эту оболочку падаютъ лучи свѣта, прошедшіе внутрь глаза черезъ его отверстіе, прикрытое снаружи, какъ выпуклымъ стеклышкомъ, прозрачной роговицей, а сзади—этого отверстія помѣщается чечевичеобразный прозрачный хрусталикъ. Пройдя черезъ хрусталикъ лучи свѣта концентрируются и падаютъ на сѣтчатую оболочку. Эта оболочка какъ бы соткана изъ тончайшихъ окончаній и развѣтвленій зрительнаго нерва, снабженныхъ особыми придатками, чуткими къ дѣйствію свѣта.

зрительнаго нерва чѣмъ угодно—кислотой, электричествомъ, механическимъ ударомъ, и въ мозгу все равно получится ощущеніе свѣта. Каждый можетъ испытать это на себѣ, прижавъ въ темнотѣ свое глазное яблоко. Отъ этого нажима получится въ мозгу (въ сознаніи) ощущеніе свѣта.

Точно также слуховой нервъ, если его раздражать чѣмъ угодно (а вовсе не одними звуками), напр. колоть, щипать и т. д., будетъ давать въ мозгу ощущенія звука, и т. д.

Разрядъ нервной клѣтки даетъ намъ ощущеніе тогда, когда эта клѣтка сообщается своими волокнами съ клѣтками, помѣщающимися въ головномъ мозгу. Если же это сообщеніе устранить, напр. перерѣзать нервы, сообщающіе нервную клѣтку съ клѣтками мозга, то произойдетъ только то, что токъ изъ клѣтки пойдетъ по двигательному (отводящему) нерву и вызоветъ движеніе въ мускулѣ или железкѣ, на которые перейдетъ. Это называется *рефлексомъ,* т. е. какъ бы отраженнымъ (отъ клѣтки) токомъ (и затѣмъ—движеніемъ) Названіе это исключительно „образное“ т. е. взятое, какъ сравненіе: такъ, мячикъ брошенный въ стѣну, отражается отъ него; такъ, лучъ свѣта, упавшій на предметъ, отражается отъ него и т. д. Также токъ приносящаго нерва, упавъ въ клѣтку, отражается отъ нея по относящему нерву въ мускулъ или железку.

Но значеніе нервныхъ клѣтокъ, находящихся въ мозгу, состоитъ не въ одномъ только томъ, что они передѣлываютъ нервный токъ въ ощущенія и чувствованія. Отъ клѣтокъ головного мозга идутъ также двигательные или относящіе нервы, т. е. головной мозгъ можетъ явиться самъ станціей, отражающей движеніе, но ужъ гораздо болѣе сложное. Дѣло въ томъ, что головной мозгъ наполненъ множествомъ клѣтокъ самыхъ разнообразныхъ формъ и сочетаній. Преимущественно онѣ наполняютъ его корковое, сѣрое вещество, самый цвѣтъ котораго (сѣрый) зависитъ отъ изобилія въ немъ нервныхъ клѣтокъ. Эти клѣтки и цѣлыя группы ихъ, лежащія въ различныхъ частяхъ и отдѣлахъ мозга, соединены между собою безчисленнымъ количествомъ волоконъ, пересѣкающихся въ мозгу въ различныхъ направленіяхъ. Такимъ образомъ нервный токъ, дойдя до головного мозга, вызываетъ тамъ не только въ *одной* какой нибудь клѣткѣ *одно* какое нибудь ощущеніе, но можетъ пробудить въ другихъ сосѣднихъ клѣткахъ старыя ощущенія, которыя до того времени безсознательно скрывались въ нихъ.

Рис. I.

Кровообращеніе рыбы.

К

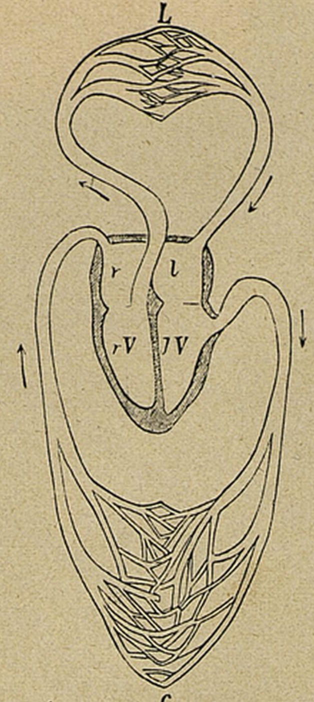
A

C

A—сердце; К—жабры; l—легкіе сосуды.

Рис. II.

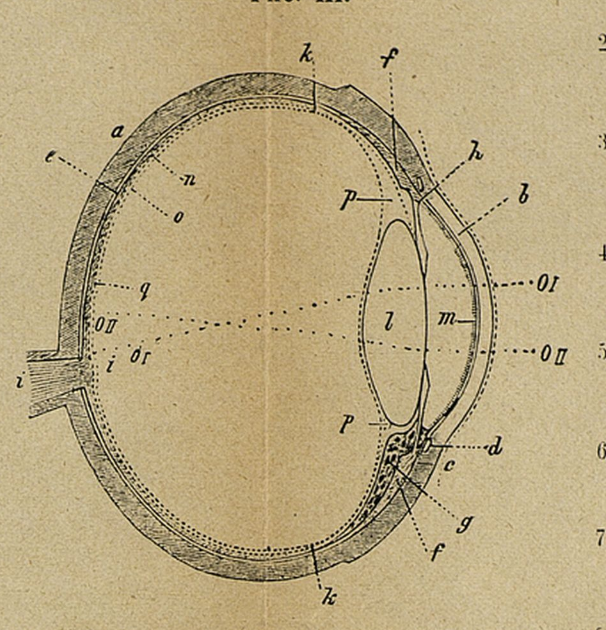
Кровообращеніе человѣка.



C—развѣтвленіе сосудовъ въ тѣлѣ; L—въ легкихъ. Въ срединѣ—сердце.

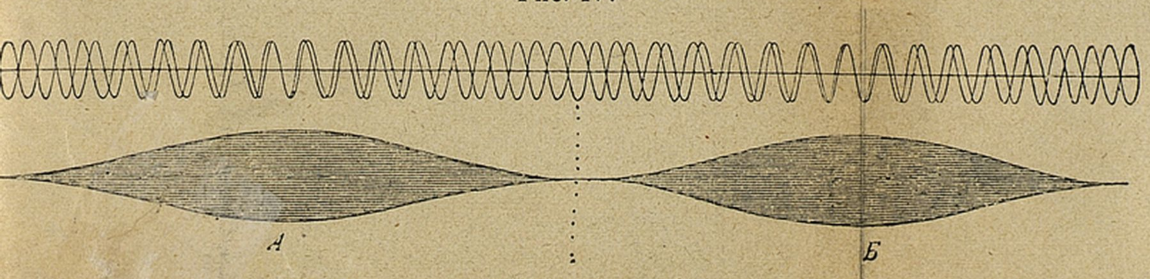
Разрѣзъ глаза: свѣтъ входитъ чрезъ роговицу m, проходитъ чрезъ хрусталикъ l и падаетъ на сѣтчатую оболочку вокругъ f, т. е. мѣста, гдѣ входитъ глазной нервъ f—f.

Рис. III.



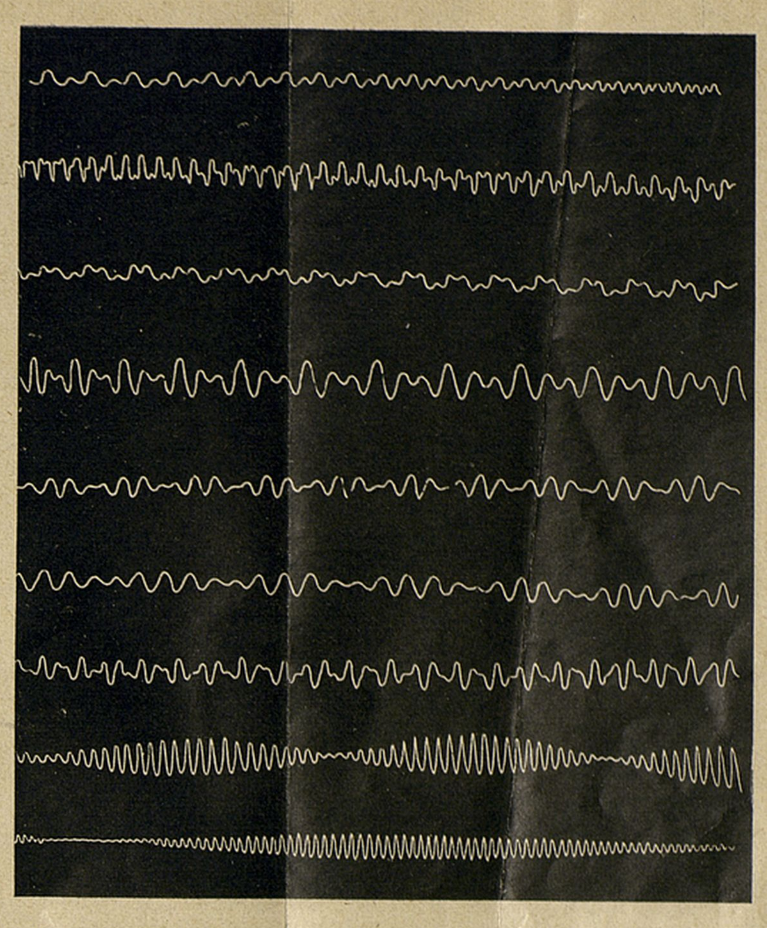
i—входъ зрительнаго нерва; l—хрусталикъ; b—роговая оболочка; O_I O_{II}—лучи свѣта, входящіе въ глазъ и, послѣ скрещенія, падающіе на сѣтчатку въ точкахъ O_{II} O_I; p—желтое пятно.

Рис. IV.



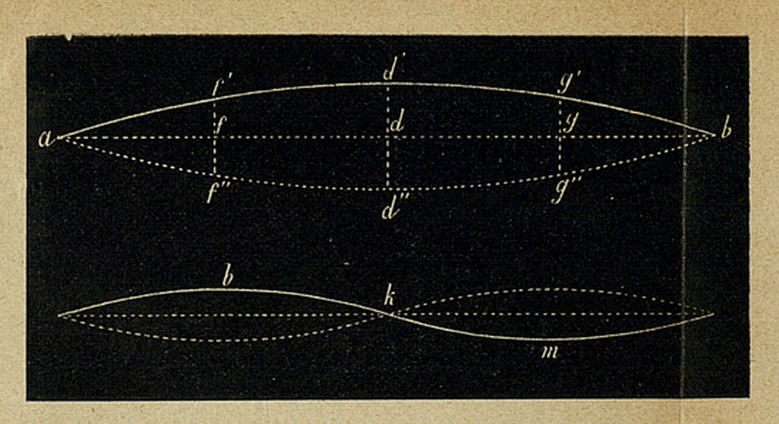
...глядное изображеніе двухъ біеній въ секунду, происходящихъ отъ колебаній двухъ тоновъ, у которыхъ вершины то противоположны, то совпадаютъ, и т. д.

Рис. V.



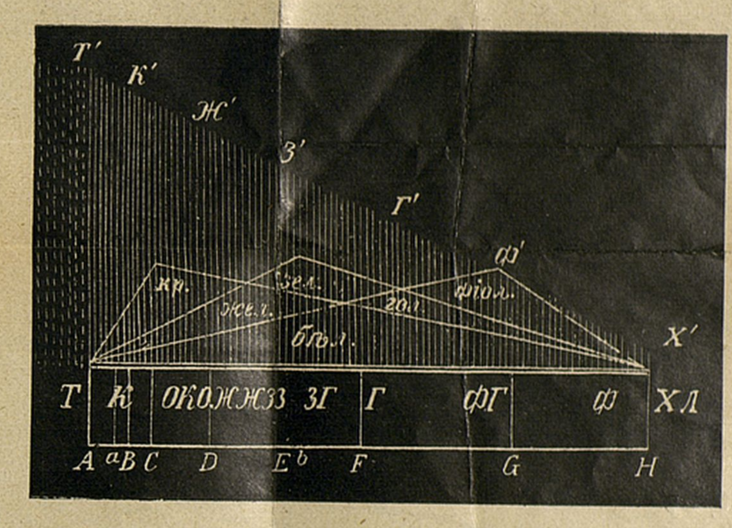
Записанныя автоматически колебанія двухъ камертоновъ, звучащихъ вмѣстѣ: отъ 1-го до 7-го сочетались колебанія двухъ камертоновъ, настроенныхъ гармонически; на 8 и 9 наоборотъ мы видимъ „біенія".

Рис. VI.



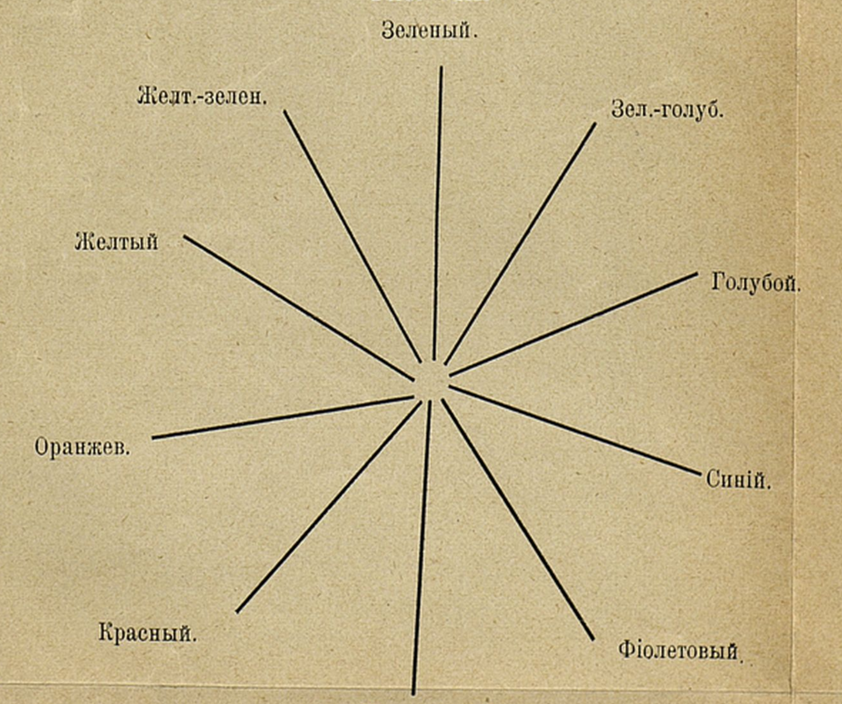
1—струна, колеблющаяся, какъ цѣлое. 2—струна, колеблющаяся своими половинками и дающая въ два раза болѣе высокій звукъ, т. е. октаву.

Рис. VII.



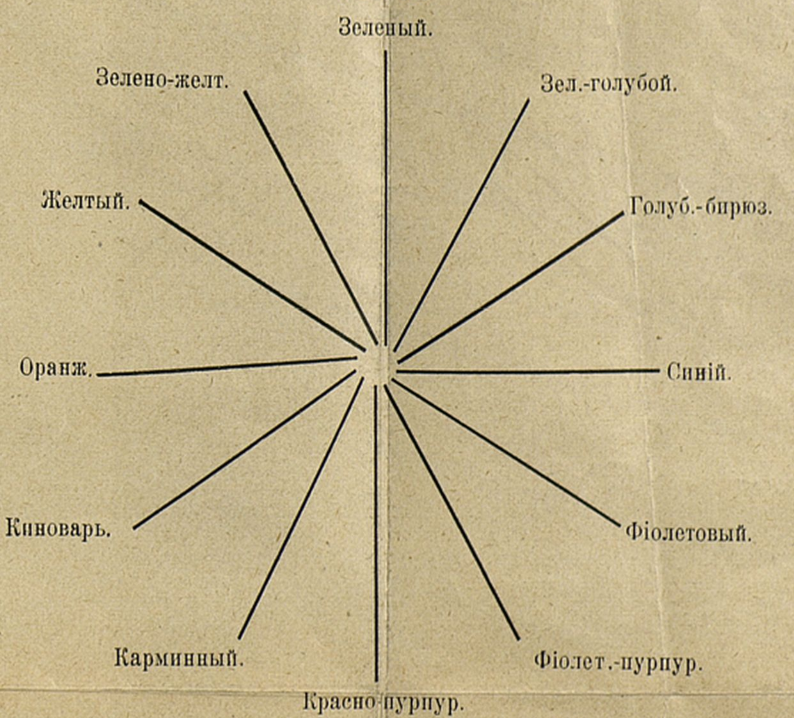
Наглядное изображеніе вліянія свѣта на зрительные нервы (по теоріи Гельмольтца и Юнга). Вертикальные штрихи изображаютъ схематически различныя длины свѣтовыхъ волнъ: *К*—красныхъ, *Ф*—фіолетовыхъ, а между ними: *ОК*—оранжево-красные, *О*—оранжевые, *Ж*—желтые, *ЖЗ*—желто-зеленые, *З*—зеленые, *ЗГ*—зелено-голубые, *Г*—голубые, *ФГ*—фіолетово-голубые. Въ самомъ низу обозначены постоянныя точки спектровъ. Съ боковъ его: *Т*—тепловые лучи; *ХЛ*—химическ. лучи. Треугольники представляютъ ощущенія цвѣтовъ и ихъ смѣшенія.

Рис. VIII.



10 красочная діаграмма.

Рис. IX.



12 красочная діаграмма.

Значитъ, существуетъ еще одна способность клѣтокъ—сохранять слѣды прежнихъ ощущеній и вновь пробуждать ихъ: это называется *памятью, воспоминаніемъ*.

И благодаря этой способности—сохранять старыя впечатлѣнія въ мозговыхъ клѣткахъ,—наше сознаніе можетъ сравнивать старыя ощущенія съ новыми, соединять ихъ по сходству и несходству въ сложныя представленія, въ понятія о предметахъ—сперва простыхъ (лошадь, дерево), а затѣмъ все болѣе и болѣе сложныхъ.

Мало по малу, не только отдѣльныя клѣтки мозга, но и цѣлыя его области специализируются на опредѣленныхъ сортахъ дѣятельности, и даже на извѣстныхъ формахъ движеній, но, понятно, движеній сложныхъ. Такъ образовались какъ бы аппараты для сложныхъ движеній, работающіе совершенно механически, безъ участія нашего сознанія и воли. Напр., когда мы ходимъ, мы совершаемъ рядъ сложнѣйшихъ движеній, нисколько о нихъ не думая, тогда какъ въ дѣтствѣ, когда мы учимся ходить, намъ приходится дѣлать сознательно каждый шагъ. Даже не только хожденіе, но и простое стояніе на одномъ мѣстѣ, требуетъ сложнаго механизма: подумайте только о томъ, что трупъ, поставленный на ноги непремѣнно упадетъ, потому что на двухъ такихъ небольшихъ подпоркахъ, какъ наши ступни, не можетъ удержаться въ равновѣсіи такое высокое, громоздкое, вытянутое тѣло, какъ наше.

Стало быть, каждое мгновеніе, въ теченіе того времени, когда мы стоимъ, мы совершенно безсознательно работаемъ множествомъ мускуловъ: напр., мы напрягаемъ мышцы шеи, мышцы туловища сзади и спереди, чтобы они держались прямо, т. е. по одной линіи; мы напрягаемъ мышцы ногъ, чтобы и ноги не сгибались. Но это напряженіе еще не позволило бы намъ стоять: вѣдь у окоченѣвшаго трупа или у мраморной статуи, ихъ прямое не сгибающееся положеніе еще не даетъ устойчивости. Значитъ, кромѣ этого, ежемгновенно, при малѣйшемъ стремленіи нашего тѣла наклониться въ ту или другую сторону, т. е. потерять равновѣсіе,—мы должны отклонять его въ обратную сторону и какъ разъ настолько, чтобы оно пришло вновь въ равновѣсіе, но не больше, иначе оно упало бы въ другую обратную сторону. А такъ какъ каждое мгновеніе у тѣла есть это стремленіе потерять равновѣсіе, то, очевидно, что мы каждое мгновеніе возстановляемъ его съ точностью самой совершенной машины. Эта машина помѣщается также въ головномъ мозгу,

и, какъ вы легко поймете, она должна состоять изъ цѣлой колоніи или ассоціаціи клѣтокъ; въ этой колоніи должны быть не только двигательныя, но и чувствительныя клѣтки. Въ самомъ дѣлѣ, вѣдь для того, чтобы постоянно поддерживать равновѣсіе тѣла, мы должны постоянно чувствовать малѣйшее *неравновѣсіе*. Безъ этого, мы не могли бы и управлять (регулировать) сокращеніемъ или ослабленіемъ той безчисленной массы мускуловъ, при помощи которыхъ поддерживается равновѣсіе. Но каждый отлично знаетъ, что мы не *чувствуемъ сознательно* этихъ ежеминутныхъ нарушеній равновѣсія. Мы сознательно чувствуемъ ихъ только тогда, когда наше тѣло уже дѣйствительно начало падать, напр. оттого, что мы поскользнулись или отъ сотрясенія той почвы, на которой мы стоимъ.

Но отсюда вы ясно видите, что у насъ есть ощущенія, которыхъ мы *не сознаемъ*. Или, какъ выражаются обыкновенно, ощущенія, не дошедшія до нашего сознанія, или до тѣхъ высшихъ центровъ мозга, въ которыхъ происходитъ сознаніе.

Чтобы дать еще одинъ наглядный примѣръ того, какую сложную работу совершаютъ безсознательно наши низшіе головные центры, возьмемъ работу рѣчи: благодаря изслѣдованіямъ Брока,—дополненныхъ изслѣдованіями Вернико,—теперь доказано безспорно, что ассоціація клѣтокъ, управляющихъ рѣчью, помѣщается въ лѣвой сторонѣ мозга, въ нижней части, т. н. третьей лобной извилины. Если отъ какой нибудь болѣзни эта часть мозга повреждена, рѣчь разстраивается или совершенно исчезаетъ.

Теперь подумайте, какую сложную сумму движеній должны мы совершать ежесекундно, въ то время, когда говоримъ. Для каждой отдѣльной буквы, какъ гласной, такъ и согласной, мы должны вызвать напряженіе множества мускуловъ, приводящихъ въ извѣстное положеніе нашъ языкъ, относительно зубъ, губъ, нёба, то приближая кончикъ его къ губамъ и быстро отдергивая, то приближая его къ зубамъ и т. д., и т. д. Въ то же время рядъ мускуловъ безпрестанно измѣняетъ форму губъ, открываетъ и закрываетъ ихъ и т. д., и т. д. И все это дѣлается съ такой быстротой, что каждое движеніе, какъ простое, такъ даже и сложное, смѣняется другимъ въ ничтожную часть секунды. А сознаете ли вы, что приводите въ движеніе всѣ эти мускулы? Не только не сознаете, но вы даже объ этихъ мускулахъ и не знаете. О своей рѣчи вы знаете только одно, что въ вашемъ сознаніи является рядъ мыслей, или обра-

зовъ, которые вы желаете передать другому. Ваше сознаніе помнитъ, какими звуками обозначается каждый предметъ, о которомъ вы хотите сказать и вотъ, оно слѣдитъ только за тѣмъ, чтобы звуки (слова), вылетающіе изъ вашихъ устъ, соотвѣтствовали тому звуку, какимъ другіе люди называютъ эти предметы. Безъ этого васъ не поймутъ.

Но какъ дѣлается внутри вашего рта то, что получаются звуки, нужные вамъ (общепринятыя названія), этого вы совсѣмъ не знаете. Вы объ этомъ знали немножко больше, когда въ раннемъ дѣтствѣ учились говорить, произнося десятки и сотни разъ простыя гласныя „а“, „о“, „и“, пока путемъ тысячъ опытовъ и неудачъ, достигли того, что стали воспроизводить ясно эти буквы. Затѣмъ вы такимъ-же образомъ научились произносить согласныя, въ родѣ „м“ и „п“ (мама, папа) въ сочетаніи съ заученной гласной „а“. Это „м“ и „п“ получалось оттого, что вы быстро смыкали и размыкали губы, пуская изо рта токъ воздуха; такимъ же образомъ, вы мало по малу выучились производить съ помощью сжиманья зубовъ, звуки шипящіе etc. Лишь мало по малу, вы путемъ этихъ упражненій дошли до того, что теперь слова у васъ „льются сами собою“, и вы можете о нихъ не думать, а сосредоточить все ваше вниманье только на мысли, которую желаете выразить, то есть, у васъ образовался въ мозгу аппаратъ, состоящій изъ кучки всевозможныхъ клѣтокъ, связанныхъ между собою, который совершаетъ всю эту работу, не доходящую до сознанія, хотя, по моему, несомнѣнно, что онъ каждую секунду долженъ самъ *ощущать,* правильно ли онъ посылаетъ токи на одни мышцы и сдерживаетъ токи, идущіе на другіе мышцы: вѣдь, для этого, (какъ мы видѣли, при стояніи и ходьбѣ), онъ долженъ непремѣнно ощущать, какія именно мышцы сократились и какія нужно сократить или удержать отъ сокращенія.

Какъ же мы можемъ это знать? Когда мы учимся стоять, ходить, говорить, читать, играть на фортепіано, мы хотя и *сознаемъ* сперва каждое наше движеніе, но мы не знаемъ, какими именно *мускулами* мы производимъ вотъ это движеніе: напр. когда я пишу букву „ж“ или „е“, я знаю сознательно одно, что для написанія этихъ буквъ нужно произвести вотъ такое то движеніе, а для другихъ такое то. Точно также, когда я учился ходить и желалъ, напр., подвинуть впередъ правую ногу, а потомъ лѣвую и т. д., я не зналъ, какіе мускулы нужно для этого сократить или

ослабить, я даже не зналъ, конечно, что у меня есть какіе то мускулы. Но я пускалъ въ ходъ всѣ мускулы сразу и только путемъ долгаго опыта научился, что этого дѣлать не слѣдутъ, что нужно, наоборотъ, что-то удержать въ ногѣ и что то, наоборотъ, сократить, чтобы нога подвинулась впередъ. Положимъ, я достигъ своей цѣли одинъ разъ, другой... десятый... и я запомнилъ, что̀ именно я удержалъ и что сократилъ въ себѣ, чтобы двинулась правая нога. Такимъ же путемъ я запомнилъ, что нужно сдѣлать, чтобы двинулась лѣвая нога. Но, – какъ я могъ это запомнить, не зная, что у меня есть въ ногахъ мускулы? Это было достигнуто тѣмъ, что мускулы, когда они сокращаются или разслабляются, посылаютъ въ мой мозгъ особыя ощущенія, называемыя мышечными или мускульными[1]). Иными словами, хотя мы и не знаемъ, что у насъ есть такіе то и такіе то мускулы, но мы знаемъ *ощущенія* отъ сокращенія этихъ мускуловъ, и *путемъ долгаго опыта* отлично различаемъ ощущенія, идущія отъ одного мускула, отъ ощущеній, идущихъ отъ другого, третьяго и т. д. Мало того: мы путемъ опыта научаемся различать степень сокращенія каждаго мускула. Только благодаря этому ощущенію, мы, напр., знаемъ, насколько нужно вытянуть руку, чтобы прикрыть глаза, взять предметъ, лежащій на столѣ и т. д.

Попробуйте сдѣлать сами этотъ опытъ, — и вы убѣдитесь въ чрезвычайной утонченности этого „мышечнаго чувства“: осмотрите сперва внимательно вашъ столъ и замѣтьте, положимъ, на какомъ разстояніи отъ васъ лежитъ пресъ-папье; затѣмъ закройте глаза, и вы совершенно точно вытянете вашу руку на такое разстояніе, что схватите его. Но это вы можете сдѣлать только потому, что вашъ глазъ заранѣе опредѣлилъ разстояніе, а ваше мышечное чувство сказало вамъ, на основаніи тысячъ предъидущихъ опытовъ, *насколько* нужно сократить или ослабить мышцы вашей руки, необходимыя для совершенія даннаго движенія и какъ разъ именно до данной точки, гдѣ лежитъ пресъ-папье.

---

[1]) Я не буду здѣсь входить въ подробности: одни физіологи думаютъ, что для этого „мышечнаго чувства“ существуютъ особыя нервныя волокна, выходящія изъ мышцъ къ мозговымъ центрамъ; другіе полагаютъ, что такихъ особыхъ волоконъ не нужно, что о сокращеніи мускула и даже о величинѣ его сокращенія мы узнаемъ по силѣ нервнаго тока, направленнаго въ мускулъ (инервація)... Я держусь перваго мнѣнія, а почему – читатели поймутъ изъ нижеслѣдующаго.

Но то, чего вы достигли сейчасъ съ закрытыми глазами, вы дѣлаете каждую минуту съ открытыми. Ребенокъ сначала не знаетъ разстояній. Онъ тянется къ предметамъ, лежащимъ отъ него на аршинъ, воображая, что ихъ можно взять рученкой, имѣющей не болѣе шести вершковъ. Моя маленькая дочка имѣла такое невѣрное представленіе о разстояніи, что однажды это едва не вызвало страшной катострофы: сидя на окнѣ второго этажа и замѣтивъ, что я подхожу къ дому, она протянула ко мнѣ руки, думая, что я могу ее взять на разстояніи нѣсколькихъ саженъ. Чувство (и понятіе) о разстояніи образуется именно благодаря мышечнымъ ощущеніямъ.

Конечно, этимъ ощущеніямъ помогаютъ и зрительныя. Ребенокъ видитъ предметъ, но онъ не знаетъ, близко ли этотъ предметъ или далеко. Лишь путемъ безчисленныхъ попытокъ схватить его, онъ научается *мышечными ощущеніями* опредѣлять это разстояніе: сперва, конечно, это дается ему мышечными ощущеніями болѣе массовыми, когда онъ долженъ подползти къ предмету или подойти къ нему. Онъ изъ этого узнаетъ только половину факта, т. е., что одинъ предметъ далёко, другой близко. Но точное разстояніе отъ себя предмета, къ которому онъ ужъ подползъ или подошелъ, ребенокъ узнаетъ изъ болѣе тонкаго мышечнаго чувства, даваемаго въ мозгу той *степенью* сокращенія и ослабленія мускуловъ руки, которыя нужны, чтобы схватить предметъ. Впослѣдствіи зрительныя ощущенія такъ сочетаются съ мышечными, что мы отчетливо знаемъ, насколько нужно сократить или ослабить мышцы руки, чтобы кисть ея достигла нужнаго намъ мѣста. Это особенно наглядно видимъ въ изученіи фортепьянной игры. Начиная изучать ноты (писанныя) мы узнаемъ, что каждой писанной нотѣ соотвѣтствуетъ извѣстная клавиша. Видя писанную ноту, мы отыскиваемъ глазами нужную клавишу и ударяемъ ее пальцемъ. Но мало по малу намъ становится не нужнымъ смотрѣть на клавиши, чтобы взять нужную ноту. Глаза замѣняются мышечнымъ чувствомъ. Мы узнаемъ опытомъ, какое мышечное ощущеніе даетъ движеніе руки къ любой изъ клавишъ рояля, и попадаемъ съ быстротой молніи на всѣ нужныя клавиши, не смотря на клавіатуру, а сосредоточивая все вниманіе на писанныхъ нотахъ. Обыкновенно, это явленіе обозначаютъ выраженіемъ: „зрительное впечатлѣніе отъ пи-

санной ноты ассоціировалось съ мышечнымъ чувствомъ разстоянія соотвѣтствующей клавиши“ [1]).

Разстояніе отдаленныхъ предметовъ мы опредѣляемъ мускульными ощущеніями, получаемыми отъ сведенія или расхожденія зрительныхъ осей, а это схожденіе и расхожденіе зависитъ отъ мускуловъ, двигающихъ глазное яблоко. Даже отъ мускуловъ, движущихъ хрусталикъ глаза мы получаемъ ощущенія.

Изъ предъидущаго изложенія и примѣровъ, читатель долженъ былъ усвоить себѣ ясно, что мы имѣемъ массу впечатлѣній, которыя можно назвать „ощущеніями, не дошедшими до яснаго сознанія“.

Точнѣе бы сказать, что эти ощущенія доходятъ только до „сознанія низшихъ центровъ“, но не доходятъ до нашего общаго, *центральнаго* сознанія. Это центральное сознаніе допускаетъ въ себя только тѣ впечатлѣнія, которыхъ не удалось осуществить при помощи низшихъ центровъ.

Такъ, напр., когда мы идемъ по краю обрыва въ горахъ, то каждое наше движеніе мы дѣлаемъ сознательно. Или: сдѣлавъ ошибку при игрѣ на фортепьяно, т. е. не попавъ на нужную клавишу, мы уже прибѣгаемъ къ зрительному ощущенію и т. п.

Но, понявъ это, мы можемъ возвратиться къ *работѣ сердца*. Теперь вамъ ужъ не трудно будетъ понять, что въ нашемъ организмѣ есть множество нервовъ и нервныхъ центровъ, работающихъ вполнѣ самостоятельно, т. е. независимо отъ головного мозга.

III.

Нервы сердца и сосудовъ.

Къ числу такихъ нервныхъ центровъ относятся между прочимъ центры, завѣдующіе кровеобращеніемъ. Такъ, сердце имѣетъ свои особые центры, завѣдующіе спеціально его ритмическими сокращеніями (систолами и діасто-

[1]) Вотъ почему представляется полной нелѣпостью, незнаніемъ дѣла, если не рекламой, рекомендація, сдѣланная однимъ нѣмецкимъ профессоромъ (и сообщенная въ русскомъ журналѣ „Спутникъ здоровья“) способа учать дѣтей игрѣ на фортепьяно на особыхъ рояляхъ съ *узкими* клавишами. Что же выйдетъ изъ такого обученія? Мышечное чувство разстояній, пріобрѣтенное на такомъ роялѣ, будетъ негодно для игры на обыкновенномъ роялѣ, т. е. придется переучиваться сначала! А именно, вѣдь, и важно, чтобы въ дѣтствѣ установилось вполнѣ это чувство разстоянія.

лами сердца). Это не значитъ, что сокращенія сердца совершенно не подчинены другимъ центрамъ. Нѣтъ, сердце иногда можетъ даже остановиться, но это приписывается вмѣшательству въ его работу постороннихъ центровъ, а именно, такъ называемой симпатической нервной системы. Нормальная же работа сердца совершается вполнѣ самостоятельно. Опыты доказываютъ, что можно вырѣзать сердце, перерѣзать всѣ нервы, сообщающіе его съ другими нервными центрами [1]) и оно будетъ биться ритмически. А если въ немъ поддерживать жизненность, снабжая его кровью освобожденной отъ фибрина, то оно будетъ биться очень долго. Но часто нервы постороннихъ системъ, входящіе въ сердце, оказываютъ на него огромное вліяніе, порождая въ нашемъ сознаніи цѣлый рядъ чувствованій, ощущеній и эмоцій, которыя мы обыкновенно и относимъ къ сердцу довольно вѣрно.

И зависитъ это опять таки отъ мышечныхъ ощущеній. Дѣло въ томъ, что изъ сердца, какъ полагаютъ на основаніи весьма вѣрныхъ данныхъ, идутъ „чувствительные" нервы къ мозгу, повидимому, связанные со стволомъ блуждающихъ нервовъ или съ вѣтвями этого ствола. Однако, эти нервы даютъ намъ знать только одно, что сердце стало сокращаться быстрѣе или сильнѣе или, наоборотъ, стало биться слабѣе, тише (остановка сердца даже на одно мгновеніе влечетъ обморокъ). А чѣмъ же вызывается это ускореніе или ослабленіе движеній сердца, чувствуемыхъ нами въ формѣ тоски, угнетенія или, наоборотъ, возбужденія, радости и т. п.? Это мы сейчасъ разсмотримъ подробно, а пока сообщимъ общій выводъ. Самыхъ этихъ душевныхъ состояній нельзя приписывать исключительно сердцу и даже просто сердцу; *его* состоянія только *добавляютъ* къ нашимъ чувствованіямъ еще нѣкоторый *плюсъ отъ себя*; этотъ плюсъ ассоціируется въ мозгу (т. е. въ сознаніи) съ

---

[1]) Нервы, распространяющіеся въ сердечномъ насосѣ, идутъ изъ четырехъ источниковъ: отъ симпатическаго нерва, отъ блуждающаго нерва, отъ нерва грудобрюшной преграды и отъ нерва, называемаго Nervus accessorius Walisii. Всѣ эти нервы имѣютъ болѣе или менѣе спеціальное назначеніе въ дѣятельности сердца. Одни изъ нихъ задерживаютъ, другіе ускоряютъ, третьи ослабляютъ, четвертые усиливаютъ дѣятельность сердца. Центры нервовъ, ускоряющихъ движенія сердца, лежатъ, повидимому, въ шейной части спинного мозга. Задерживающіе центры, повидимому, въ центрахъ, т. н. продолговатаго мозга. Остановка сердца въ состояніи діастолы приписывается симпатическому нерву (т. е. его вѣтви, входящей въ сердце).

душевными состояніями, происходящими отъ другихъ причинъ и вліяющими на работу сердца,—въ смыслѣ ускоренія, замедленія, ослабленія или даже остановки (обморокъ и смерть). Только въ силу этой ассоціаціи, состоянія сердца ощущаются нами—какъ тоска, печаль, безсознательный страхъ и т. п. Это происходитъ потому, что мы *привыкли безсознательно* чувствовать эти состоянія (производимыя другими причинами), *совмѣстно* съ тѣми мышечными ощущеніями, которыя доносятся къ намъ отъ состояній сердца, *вызваннаго* этими чувствами. При этомъ очень естественно, что при болѣзняхъ сердца *его* мышечныя ощущенія могутъ вызвать по *ассоціаціи* съ ними и прежнія чувствованія—эмоціи.

Чтобы опредѣлить какія общія причины, независимыя отъ самаго сердца, вліяютъ на измѣненіе его движеній, необходимо прослѣдить, какіе нервы, входящіе въ сердце, производятъ на него то или другое дѣйствіе. Этимъ способомъ мы можемъ прослѣдить анатомически тѣ мѣста, откуда выходятъ эти нервы, — опредѣлить довольно точно тѣ инстанціи нервной системы, которыя вліяютъ на сердце. Затѣмъ, намъ останется только узнать, что именно можетъ влiять на эти инстанціи, и мы будемъ уже близки къ нѣкоторому объясненію нашихъ эмоцій или чувствованій.

Физіологи придумали весьма точный способъ, помогающій узнать, какіе нервы и какимъ образомъ вліяютъ на сердце. Этотъ способъ состоитъ въ перерѣзкѣ различныхъ нервовъ, идущихъ къ сердцу извнѣ; при этомъ наблюдаютъ, какъ повліяла эта перерѣзка на него. Посмотримъ, что произойдетъ съ сердцемъ, если перерѣзать волокна нерва, называемаго Валлизіевымъ. Эти волокна примѣшиваются къ двумъ стволамъ блуждающихъ нервовъ. Если перерѣзать оба эти ствола, сердце начинаетъ биться *скорѣе*, т. е. его сокращенія дѣлаются чаще. Изъ этого мы въ правѣ заключить, что блуждающіе нервы постоянно сдерживаютъ частоту сердечныхъ біеній, т. е. токъ, идущій постоянно по этимъ нервамъ, мѣшаетъ сердцу утомляться, истощаться. Если, значитъ, вмѣсто перерѣзки, мы допустимъ какое нибудь вліяніе на нашъ организмъ, способное *ослабить* постоянный токъ въ этихъ нервахъ, то произойдетъ также ускореніе сердечныхъ біеній [1]). Отсюда, наоборотъ,

---

[1]) Для ускоренія сердечныхъ біеній есть и спеціальный нервъ, но о немъ мы скажемъ послѣ. Теперь же нарисуемъ картину только того ускоренія, которое зависитъ отъ поврежденія или ослабленія нерва Вализіева, задерживающаго частоту ударовъ въ своемъ нормальномъ состояніи.

мы должны вывести заключенiе, что когда бiенiя сердца у насъ ускоряются, то *одну изъ причинъ* этого нужно искать въ ослабленiи тока, идущаго по блуждающему нерву. Наоборотъ, чѣмъ сильнѣе будетъ токъ (возбужденiе) въ этомъ нервѣ, тѣмъ удары сердца должны быть рѣже. И, дѣйствительно, прямой опытъ даетъ намъ подтвержденiе этого открытiя: блуждающiе нервы прослѣжены до мѣста ихъ выхода изъ такъ называемаго, „продолговатаго мозга“ (medula oblongata). И вотъ, если къ этому продолговатому мозгу вызвать искусственно усиленный приливъ крови, который имѣетъ свойство усиливать возбужденiе этого нерва, то мы получимъ замедленiе ударовъ сердца. Каждый можетъ сдѣлать этотъ опытъ на самомъ себѣ: достаточно изъ стоячаго положенiя перейти къ лежачему, чтобы пульсъ (т. е. слѣдовательно, сокращенiя сердца) замедлился. Это замедленiе послѣдуетъ еще явственнѣе, если голову положить ниже остального туловища. Въ обоихъ этихъ случаяхъ мы вызываемъ большой притокъ крови къ головѣ и въ частности къ продолговатому мозгу.

Но это причины механическiя. А вотъ вамъ причины психическiя: если вы чувствуете сильную боль, напр. при какой нибудь операцiи, или отъ удара и т. п., сердце начинаетъ биться медленнѣе. Есть болевыя ощущенiя, которыя могутъ вызвать даже остановку сердца, и тогда слѣдуетъ обморокъ, а можетъ случиться и смерть. Замѣчено, что особенно сильное замедленiе или даже остановку сердца вызываютъ поврежденiя или удары, наносимые брюшнымъ органамъ, хотя того же результата достигаетъ и всякое другое поврежденiе цѣлости организма или нервовъ, даже, напр., вырыванiе зуба.

Какъ же объяснить это явленiе? Очевидно, что нервы отъ мѣста, поврежденнаго ударомъ, операцiей и т. п. (т. е. въ сущности отъ всѣхъ участковъ нашего тѣла) доходятъ до продолговатаго мозга и, въ случаѣ поврежденiя любого мѣста въ нашемъ тѣлѣ, раздражаются, т. е. даютъ токъ въ продолговатый мозгъ; этотъ токъ въ свою очередь возбуждаетъ тамъ центры блуждающаго нерва, а ихъ возбужденiе,—какъ мы видѣли,— влечетъ замедленiе сердечныхъ ударовъ.

Но и чисто душевныя волненiя вызываютъ либо ускоренiя, либо замедленiя сердечныхъ ударовъ, что опять таки можно узнать, наблюдая пульсъ. Такъ, грусть, тоска, горе замедляютъ удары сердца, а радостныя настроенiя наоборотъ. Отсюда можно заключить, что какое нибудь впечатлѣнiе (напр.

смерть дорогого намъ человѣка) дѣйствуетъ возбуждающимъ образомъ на центры продолговатаго мозга, а впечатлѣніе радостное, наоборотъ, ослабляетъ это раздраженіе. Происходитъ ли это оттого, что печальное событіе вызываетъ приливы крови къ продолговатому мозгу, а радостное ослабляетъ, или это раздраженіе переходитъ въ продолговатый мозгъ изъ другихъ частей мозга,—сказать это трудно. Вѣрнѣе происходитъ и то, и другое, т. е. печальное событіе, сознанное нами (напр. смерть любимаго человѣка) вызываетъ нарушеніе обычной дѣятельности въ тѣхъ частяхъ мозга, гдѣ помѣщается сознательная наша способность. Это нарушеніе можетъ (даже чисто механически) зависѣть отъ того, что мы привыкли получать отъ лица умершаго (или уѣхавшаго далеко) извѣстную сумму впечатлѣній въ этихъ сознательныхъ центрахъ, и вотъ эта сумма впечатлѣній вдругъ измѣняется, получается пробѣлъ, пустое мѣсто, а съ нимъ новая непривычная мысль, что этого лица нѣтъ и не будетъ; понятно, что въ сознательной части мозга происходитъ при этомъ нарушеніе его обычной дѣятельности, которое можно сравнить съ ударомъ по нашему тѣлу, или съ разрушеніемъ нашихъ тканей при операціи. То есть, происходитъ нарушеніе обычныхъ отправленій даннаго мѣста въ нашемъ тѣлѣ, нарушеніе *обычнаго равновѣсія* даннаго участка тѣла или органа (см. главу: „Причина нашихъ страданій и удовольствій“). Такое же нарушеніе, въ данномъ случаѣ, происходитъ въ мозговыхъ центрахъ сознанія. Они даютъ токъ въ продолговатый мозгъ; этотъ послѣдній возбуждается и посылаетъ усиленный токъ къ сердцу, и вотъ его біенія замедляются. Иногда сильное горе можетъ вызвать обморокъ, т. е. остановку сердца.

Наоборотъ,—какъ подробно указано въ этой книжкѣ (см. вышеупомянутую главу),—*удовольствіе получается отъ возстановленія* равновѣсія, нарушеннаго въ цѣломъ тѣлѣ или въ его органѣ, или даже въ его небольшомъ участкѣ. Что же происходитъ при возвращеніи такого равновѣсія?

Усиленный притокъ крови къ продолговатому мозгу долженъ ослабляться, ослабляется отъ этого (и оттого, что причина раздраженія устранена) раздраженіе блуждающаго нерва, и сердце начинаетъ биться нормально, даже нѣсколько усиленно, потому что предъидущее усиленное раздраженіе центровъ блуждающаго нерва должно было утомить его и, слѣдовательно, его даже обычное раздраженіе теперь временно ослаблено.

Но, скажетъ читатель, бываютъ радости, которыя происходятъ не отъ того, что нарушенное равновѣсіе исчезло, а безъ всякаго предварительнаго нарушенія? Таковъ, напр. неожиданный пріѣздъ любимаго человѣка, неожиданный выигрышъ въ 200,000 и т. п. Но каждый слыхалъ о случаяхъ, что такія неожиданныя радости вызываютъ нерѣдко обморокъ; это одно ужъ доказываетъ, что они могутъ произвести остановку сердца.

Въ этой книгѣ именно и доказывается все время теорія автора, что удовольствіе дается только подготовленной новизной и перемѣной, а, наоборотъ, неожиданная радость, какъ и сильная печаль, производятъ разстройства въ организмѣ, доходящіе до обмороковъ, слезъ (даже отъ радости) и т. п. На самомъ дѣлѣ, неожиданныя радости всегда явленіе исключительное, и всегда мучительны. Обыкновенно же мы *ожидаемъ* пріѣзда любимаго человѣка или мечтаемъ о выигрышѣ 200,000 прежде, чѣмъ это совершится. Вотъ это то *ожиданіе*, признаваемое всѣми людьми самымъ мучительнымъ состояніемъ, особенно, если оно тянется долго, и есть то *предварительное* нарушеніе нормальнаго равновѣсія, т. е. нормальной работы сознательныхъ центровъ, которое затѣмъ возстановляется, когда ожиданіе сбылось. Тогда то и является то состояніе, которое называется радостью, удовольствіемъ; наоборотъ, если ожиданіе не сбылось, мы чувствуемъ печаль, горе.

Но не слѣдуетъ думать, что однѣ только вѣтки блуждающаго нерва вліяютъ на сердце. Если мы пока говорили о нихъ, то лишь потому, что ихъ вліяніе и ихъ пути болѣе изслѣдованы посредствомъ точныхъ и прямыхъ опытовъ. Въ сердце входятъ вѣточки нервовъ и отъ другихъ системъ (см. выше примѣчаніе), и онѣ дѣйствуютъ своеобразно: такъ нѣкоторыя прямо ускоряютъ удары сердца. Это доказано опытомъ. Но мѣсто, откуда онѣ идутъ (т. е. ихъ центры въ головномъ мозгу) еще не опредѣлены. Извѣстно только, что онѣ выходятъ изъ шейной области спинного мозга, недалеко отъ головы. Здѣсь лежатъ ихъ ближайшіе центры, но съ какими центрами головного мозга *спеціально* онѣ соединены, этого сказать еще нельзя.

Сообщенныхъ нами данныхъ достаточно, чтобы читатели могли судить, какъ всякое нарушеніе органическаго равновѣсія даже въ какомъ нибудь участкѣ нашего тѣла (а въ частности, въ сознательныхъ центрахъ мозга) влечетъ нарушенія въ работѣ сердца и, слѣдовательно, вліяетъ на жизнь всего

организма при посредствѣ кровообращенія,—этого важнѣйшаго орудія нашей жизни.

Но, кромѣ общихъ пертурбацій въ кровообращеніи, есть еще и частныя, зависящія отъ дѣятельности спеціальной нервной системы, существующей въ нашемъ тѣлѣ, а именно той системы нервовъ, которая съуживаетъ наши артеріи или, наоборотъ, даетъ имъ возможность расширяться, отчего происходитъ *мѣстный* притокъ или оттокъ крови въ любой частичкѣ нашего тѣла. Эту особую систему называютъ поэтому „сосудодвигательной" или „вазомоторной".

Сосудодвигательная система нервовъ играетъ роль огромную въ жизни живыхъ существъ и человѣка: она поддерживаетъ *равновѣсіе* въ снабженіи тѣла и его частей кровью, о значеніи которой я ужъ говорилъ выше. Какимъ же образомъ она достигаетъ этого результата?

Дѣло въ томъ, что наши кровеносные сосуды заключаютъ въ своихъ стѣнкахъ мускулы (круговыя гладкія мышцы), такъ что каждый сосудъ можно представить себѣ въ формѣ гутаперчевой трубочки, на которую надѣты особыя колечки изъ упругой гутаперчи. Эти то колечки и могутъ то сокращаться, то расширяться, подъ вліяніемъ раздраженія (нервнаго тока), распространяющагося въ нихъ изъ развѣтвленій нервовъ, входящихъ въ эти мускульныя колечки. Понятно, что если эти колечки начнутъ сжиматься, то съузится и самая трубочка, т. е. кровеносный сосудъ. А, слѣдовательно, и кровь будетъ пропускаться сквозь такой сосудъ въ меньшемъ количествѣ. И, наоборотъ, при уменьшеніи нервнаго раздраженія, сосуды будутъ принимать свою обычную форму или даже расширяться больше нормальнаго отъ давленія на нихъ крови, если напр. сосудосжимающій нервъ ослабленъ, утомленъ, перерѣзанъ и т. д. На обыкновенномъ языкѣ это называютъ приливами и оттоками крови въ данномъ мѣстѣ тѣла. Наружнымъ признакомъ прилива крови служитъ появленіе красноты, повышеніе температуры и нѣкоторое набуханіе. Наоборотъ „оттокъ" крови замѣчается по блѣдности, пониженію температуры, вялости или уменьшенію объема, какой мы замѣчаемъ въ какомъ либо мѣстѣ тѣла или органѣ, напр. когда лицо блѣднѣетъ, холодѣетъ и пр.

Всякій знаетъ, что это явленіе можетъ происходить и отъ душевныхъ волненій, какъ напр. страхъ, вызывающій блѣдность. Краснота лица, вызываемая стыдливостью, происходитъ отъ дѣйствія особыхъ нервовъ, спеціально

расширяющихъ сосуды, о которыхъ будетъ сказано дальше. Въ этихъ случаяхъ, очевидно, расширеніе и съуженіе сосудовъ происходитъ благодаря возбужденію центральной, т. е. мозговой области. Но возможны сокращенія и расширенія сосудовъ отъ чисто мѣстныхъ причинъ: каждому, извѣстно, что если нѣсколько разъ ударить по рукѣ, то на мѣстѣ удара и даже вокругъ него, кожа краснѣетъ. Въ этомъ случаѣ, очевидно, сосудосъуживающіе нервы возбуждаются дѣйствіемъ ближайшихъ центровъ, къ которымъ пришло раздраженіе отъ нервовъ чувствительныхъ (приводящихъ, см. выше).

Что касается вліянія центральной нервной системы на мускулы сосудовъ, то установлено опытами, что въ нормальномъ состояніи, она всегда сжимаетъ сосуды до извѣстныхъ нормальныхъ предѣловъ. Это доказывается тѣмъ, повторяю, что, если перерѣзать эти нервы, то сосуды тотчасъ расширяются сверхъ мѣры. Значитъ, сосудосъуживающіе нервы слѣдуетъ представлять себѣ въ непрерывномъ опредѣленномъ возбужденіи, т. е. по нимъ безпрерывно бѣгутъ изъ центровъ токи, держащіе въ извѣстномъ сокращеніи мышцы сосудовъ. Наоборотъ, если требуется, чтобы сосудъ расширился, т. е. чтобы кровь прилила къ данному участку тѣла въ изобиліи, центры сосудосжимающихъ нервовъ должны ослабить свои токи. Мы скажемъ дальше о спеціальныхъ сосудодвигательныхъ нервахъ, *расширяющихъ* сосуды, а пока говоримъ только о тѣхъ расширяющихъ, которые зависятъ отъ ослабленія дѣйствія *съуживающихъ* нервовъ.

Гдѣ же находится ихъ центръ или центры? Въ томъ же продолговатомъ мозгу, гдѣ и центры сердечныхъ нервовъ, усиливающихъ и уменьшающихъ сокращенія сердца. Если у какого нибудь животнаго возбуждать продолговатый мозгъ какимъ нибудь сильнымъ искусственнымъ способомъ, то *всѣ сосуды* тѣла съуживаются и наоборотъ, если этотъ мозгъ поврежденъ или отдѣленъ отъ спинного (черезъ который онъ сообщается съ сосудистыми нервами), то всѣ сосуды тѣла расширяются. Чѣмъ же вызывается и поддерживается это непрерывное опредѣленное возбужденіе съуживающихъ нервовъ? Оно поддерживается углекислотой, находящейся въ венозной крови, протекающей въ продолговатомъ мозгу (см. выше). Углекислота имѣетъ способность возбуждать нервные центры. Если количество углекислоты въ крови, омывающей продолговатый мозгъ, увеличивается (напр. при задушеніи), то всѣ сосуды тѣла съуживаются отъ увеличенія раздраженія въ центрѣ.

Но для нашего дальнѣйшаго изслѣдованія, намъ важны не эти общія для всего тѣла сокращенія и расширенія, а мѣстныя, устанавливающія *равновѣсіе* между различными частями тѣла. Здѣсь обычныя, постоянныя сокращенія производятся также углекислотой, насыщающей венозную кровь. Понятно, что такъ какъ количество углекислоты въ венозной крови обыкновенно болѣе или менѣе одинаково, то и сократительное раздраженіе мѣстныхъ центровъ болѣе или менѣе постоянно. Такое состояніе нерва въ постоянномъ возбужденіи называется *тоническимъ* его состояніемъ. Каждое увеличеніе въ крови количества углекислоты, а также каждое раздраженіе окончаній чувствительныхъ нервовъ кожи (периферическихъ нервовъ) должно, доходя до сосудосъуживающихъ центровъ, вызывать тамъ раздраженіе, а стало быть, и усиливать съуженіе сосудовъ. Точно также всякое душевное волненіе, передаваясь изъ центральныхъ частей головнаго мозга продолговатому мозгу, должно вызывать сокращеніе сосудовъ.

Но если бы въ сосудодвигательной системѣ были только нервы съуживающіе, это, кромѣ благодатнаго, имѣло бы и весьма опасное значеніе для организма. Вѣдь понятно, что усиленное сжатіе сосудовъ вызываетъ и усиленную работу сердца, чтобы протолкнуть кровь по этимъ сосудамъ. Вѣдь, всякій насосъ долженъ дѣйствовать тѣмъ энергичнѣе, чѣмъ уже рукавъ, по которому онъ выталкиваетъ жидкость. Отъ этого то, при съуживаніи сосудовъ, сердце не только больше утомляется, но можетъ произойти и разрывъ сосудовъ. Это часто и случается въ старости, когда стѣнки сосудовъ становятся менѣе эластичными (когда напр. наступаетъ особая хрупкость сосудовъ, называемая склерозомъ). Даже сердце можетъ подвергнуться при этомъ разрыву. Но для устраненія всѣхъ этихъ опасностей есть другіе нервы, дѣйствующіе успокоительно (напр. нервъ, называемый „депрессоромъ"). Это есть тотъ самый нервъ, о которомъ мы уже говорили при описаніи работы сердца. Онъ составляетъ вѣтвь блуждающаго нерва и начинается въ стѣнкахъ сердца, для котораго онъ служитъ нервомъ чувствительнымъ (относящимъ), т. е. онъ передаетъ въ центры извѣстія о всякой опасности для сердца. Когда сердце не въ состояніи прогнать изъ себя по очень съузившимся сосудамъ всей крови, притекающей къ нему, и начинаетъ переполняться, то его стѣнки должны отъ этого растягиваться, а, слѣдовательно, раздражать нервъ депрессоръ, развѣтвленный въ этихъ стѣнкахъ. Это то раздра-

женіе и передается въ продолговатый мозгъ и здѣсь *подавляетъ* раздраженіе сосудосжимающихъ центровъ.

Но кромѣ нерва депрессора предполагаютъ существованіе и многихъ другихъ нервовъ, идущихъ къ продолговатому мозгу отъ самихъ сосудовъ и играющихъ для сосудовъ роль, подобную роли депрессора для сердца; однако это только предположенія. Несомнѣнно же доказано, что есть нервы, непосредственно *расширяющіе* сосуды, когда это оказывается нужнымъ. Ихъ существованіе доказалъ прежде другихъ знаменитый французскій физіологъ Клодъ Бернаръ. Эти то нервы особенно важны для нашихъ дальнѣйшихъ выводовъ (въ книгѣ) относительно физіологическихъ условій удовольствія и страданія. Именно существованіемъ этихъ нервовъ объясняется то, что къ какому нибудь органу тѣла, находящемуся въ *работѣ*, а потому претерпѣвающему усиленный расходъ, начинаетъ въ изобиліи притекать кровь для пополненія его затрачиваемой энергіи. Если бы не было этихъ расширяющихъ нервовъ, то всякая работа производила бы ужасное и гибельное разрушеніе въ нашихъ работающихъ органахъ. Вѣдь, помимо того, что ткани органа (нервы, мускулы) должны были бы терпѣть нормальное разрушеніе, но еще происходило бы и опасное дѣйствіе нервовъ, съуживающихъ сосуды, т. е. уменьшающихъ притокъ крови. И это бы происходило потому, что при работѣ органа, кровь сильнѣе насытилась бы углекислотой, а углекислота, какъ мы видѣли, дѣйствуетъ, какъ возбудитель на сосудосжимающіе нервы.

Нервы сосудорасширяющіе еще мало изслѣдованы. Существуетъ даже споръ о томъ, какимъ образомъ они расширяютъ сосуды. Одни физіологи полагаютъ, что эти нервы дѣйствуютъ, какъ и депрессоръ, подавляющимъ образомъ на съуживающіе центры сосудовъ; другіе, наоборотъ, полагаютъ, что они прямо расширяютъ сосуды такимъ способомъ: въ сосудахъ, кромѣ тѣхъ круговыхъ мышцъ, которыя мы сравнили съ колечками,—есть еще мышцы продольныя, т. е. идущія по длинѣ сосуда. И вотъ, если эти продольныя мышцы сокращаются, то сосудъ становится короче, а стало быть и толще. Вотъ именно это то вліяніе на продольныя мышцы сосудовъ и приписываютъ нервамъ-расширителямъ. Наконецъ, есть мнѣніе, что нервы-расширители дѣйствуютъ только на самое сердце, усиливая его работу, когда ее нужно увеличить, чтобы противодѣйствовать съуженію сосудовъ. Но это

мнѣніе явно не соотвѣствуетъ той замѣчательной цѣлесообразности, съ какой устроенъ нашъ организмъ: вѣдь, если бы нервы-расширители дѣйствовали только на сердце, усиливая его работу, то этимъ не только сердце, но и сосуды не предохранялись бы отъ разрыва, а, наоборотъ, эта опасность увеличивалась бы еще больше. Кромѣ того, если бы эти нервы дѣйствовали только на сердце, то они производили бы не мѣсный притокъ крови (напр., къ органамъ работающимъ или къ тѣмъ частямъ тѣла, которыя краснѣютъ отъ стыда), но ко всѣму тѣлу. Поэтому послѣднюю теорію слѣдуетъ совсѣмъ оставить.

Въ концѣ концовъ, механизмъ двухъ этихъ системъ нервовъ рисуется мнѣ такъ: они постоянно поддерживаютъ *равновѣсіе* въ питательномъ снабженіи организма кровью. Тамъ, гдѣ есть избытокъ матеріала и энергіи, онъ вызываетъ усиленное раздраженіе нерва, идущее отъ этого мѣста въ продолговатый мозгъ; слѣдуетъ усиленное раздраженіе въ продолговатомъ мозгу, сопровождающееся съуженіемъ сосудовъ даннаго мѣста. Уже благодаря одному этому, долженъ вызываться усиленный притокъ крови къ остальнымъ мѣстамъ, гдѣ матеріалъ истощенъ. Но этому помогаютъ еще и нервы-расширители, которые или подавляютъ дѣятельность съуживателей тамъ, гдѣ нуженъ излишекъ доставки крови, или дѣйствуютъ прямо на продольныя мышцы сосудовъ. Тамъ же, гдѣ путемъ этихъ нормальныхъ мѣстныхъ средствъ и усилій равновѣсіе все же не успѣваетъ возстановляться, начинаетъ усиленно работать центральный органъ, т. е. сердце, и мы тогда чувствуемъ эту усиленную работу въ видѣ извѣстныхъ непріятныхъ душевныхъ состояній, передаваемыхъ въ мозгъ *раздраженіемъ нерва-депрессора* (см. ранѣе).

Но, кромѣ нерва депрессора, до центральныхъ (чувствующихъ и сознательныхъ) частей мозга доходитъ каждое мѣстное нарушеніе равновѣсія по отводящимъ нервамъ сосудовъ, а также и помимо сосудо-двигательныхъ чувствительныхъ (или отводящихъ, то есть центробѣжныхъ нервовъ) еще и отъ обыкновенныхъ, периферическихъ, чувствительныхъ нервовъ, какъ напр., при уколѣ булавкой, ударѣ и пр. Во всѣхъ этихъ случаяхъ, называемыхъ „болевымъ“ чувствомъ, это чувство зависитъ очевидно отъ нарушенія равновѣсія въ какой нибудь части или даже точкѣ тѣла: вѣдь даже уколъ булавки, раздвигая клѣточки кожи, мелкіе волостные сосуды, и вѣточки

нерва, производитъ *нарушенiе обычнаго равновѣсiя* *). Это нарушенiе требуетъ усиленной, необычной работы кровеносной системы въ данномъ мѣстѣ, а это является, хотя и ничтожнымъ, но все же нарушенiемъ и въ равновѣсiи сосудистой системы. Такимъ образомъ, мы *можемъ опредѣлить болевое чувство, какъ нарушенiе равновѣсiя въ организмѣ или его части*. Въ дальнѣйшихъ главахъ книги, мы увидимъ, что этимъ же объясняется всякое страданiе, неудовольствiе, всякое непрiятное чувство или эмоцiя.

IV.

Самосохраненiе и воля.

Въ непрiятности и мучительности этого чувства нарушеннаго равновѣсiя лежитъ причина того чувства, которое мы называемъ „самосохраненiемъ".

Если бы каждое нарушенiе равновѣсiя въ нашемъ тѣлѣ не вызывало въ насъ боли, страданiя или вообще непрiятныхъ чувствъ, тогда организмъ предоставлялъ бы заботу объ исправленiи этихъ неравновѣсiй одному продолговатому мозгу и тѣмъ измѣненiямъ въ состоянiи сердца и сосудовъ, которыя мы описали.

Но мы знаемъ, что у насъ есть чувство самосохраненiя, которое заставляетъ сознательно устранять причины боли и страданiя, обдумывать способы *предупрежденiя* непрiятныхъ результатовъ всякаго неравновѣсiя. Мы принимаемъ всякiя мѣры, чтобы не потерпѣть удара, укола, обжога, сильнаго неожиданнаго звука, затыкая уши, или свѣта,—закрывая глаза. И все это для того, чтобы избѣжать тѣхъ непрiятныхъ ощущенiй, которыя порождаются этими явленiями, производящими въ насъ неравновѣсiя. Часть этихъ предохранительныхъ способовъ обратилась въ чисто механическую самозащиту: такъ отъ сильнаго свѣта глаза закрываются механически, безъ нашей воли и сознанiя, благодаря рефлекторному аппарату. Такiе же рефлекторные аппараты устроились путемъ, конечно, долгаго упражненiя, и въ другихъ частяхъ тѣла. Но во всемъ тѣлѣ остается цѣлая масса предохранительныхъ движенiй, которыя мы совершаемъ сознательно, произвольно, подъ влiянiемъ боли или непрiятнаго впечатлѣнiя.

---

*) Весьма вѣроятно, что для болевого чувства есть въ мозгу особый центръ.

Отсюда мы можемъ опредѣлить *самую волю* прежде всего, какъ просто сумму *желаній* предохранить организмъ отъ непріятныхъ ощущеній, отъ боли, отъ страданій, вызываемыхъ нарушеніемъ равновѣсія, а если они уже явились, то избавить отъ нихъ организмъ. Но такъ какъ всякое облегченіе отъ страданія и боли дается возстановленіемъ равновѣсія, то это возстановленіе даетъ *чувство удовольствія*. Отсюда естественно, что въ *число нашихъ желаній входятъ и желанія удовольствія*; эти желанія входятъ и въ ту общую сумму уклоненія отъ страданій, которая составляетъ *первые элементы воли*. Значитъ болѣе полное *опредѣленіе воли* таково: *она есть стремленіе организма сохранять и возстановлять равновѣсіе въ нашемъ организмѣ.*

Это есть чисто механическое опредѣленіе воли, такъ какъ нѣкоторое стремленіе къ самосохраненію и равновѣсію мы видимъ даже въ неорганическомъ веществѣ. Особенно ясно это стремленіе (повторяю, чисто механическое) мы видимъ въ упругихъ тѣлахъ: сдавленная пружина, гутаперчевый мячъ, жидкость и т. п. стремятся принять свойственное имъ равновѣсіе своихъ частицъ. Даже неупругія тѣла и тѣ сопротивляются разрушенію, а если они пріобрѣли извѣстное движеніе, сопротивляются его отклоненію, нарушенію или остановкѣ. Такимъ образомъ, волю, въ еще болѣе механическомъ выраженіи, можно опредѣлить, какъ инерцію *организованнаго живого тѣла*, аналогичную (хотя и болѣе сложную) съ инерціей неорганическихъ тѣлъ.

Благодаря нашему сознанію и чувству страданія, воля субъективно сознается нами въ формѣ желаній самосохраненія, желаній уничтожить наступившее страданіе и предупредить возможное страданіе,—желаній удержать удовольствіе, которое первично есть ничто иное, какъ возстановленіе равновѣсія, то есть избавленіе отъ страданія,—и только впослѣдствіи, путемъ умственнаго отвлеченія (абстракціи) становится самостоятельнымъ предметомъ желаній, а стало быть и воли.—Воля является безсознательной тамъ, гдѣ уже выработались для ея выполненія рефлекторные аппараты; тамъ же, гдѣ они еще не образовались, гдѣ возстановленіе равновѣсія не совершается ими моментально и механически, тамъ стремленіе организма достигнуть равновѣсія доходитъ до мозговыхъ, сознательныхъ центровъ, и мы

имѣемъ *сознательную волю*. Это послѣднее опредѣленіе совпадаетъ съ опредѣленіемъ роли сознанія, которое дано знаменитымъ Маудли (Maudsly).

Было бы весьма печально, если-бы кто нибудь вывелъ изъ этого опредѣленія *воли*, что она есть нѣчто не существующее. Нѣтъ, она только не существуетъ, какъ особая метафизическая или мистическая сила или сущность. Но *она есть самое реальное и дѣйствительное явленіе въ нашемъ организмѣ*.

Не вѣрно было бы и другое заключеніе изъ нашихъ словъ, если-бы кто нибудь подумалъ, что если волю можно свести на инерцію органическихъ тѣлъ, то этимъ самымъ уничтожается всякая ея автономія и самодѣятельность въ человѣческомъ организмѣ.

Нѣтъ, нѣтъ и нѣтъ! Тѣмъ-то и отличается моя теорія воли отъ всѣхъ высказанныхъ до сихъ поръ механическихъ теорій воли (начиная со Спинозы), что она, открывая въ волѣ простой, почти механическій процессъ инерціи, сохраняетъ самостоятельность и самодѣятельность, *особую* для каждаго организма, для каждаго индивидуума.

Дѣло въ томъ, что каждый организмъ имѣетъ свои особенности. Стало быть и его самохраненіе и его равновѣсіе—*свои особенныя*. Поэтому воля каждаго организма не похожа во всемъ на волю другого; у каждаго организма—своя индивидуальная воля, сходная съ другими лишь въ томъ, что у нихъ есть общаго въ организмахъ.

Но это не все: благодаря этой индивидуальности воли, каждый организмъ осуществляетъ въ жизни свои особыя цѣли, обладаетъ своими особыми стремленіями (конечно, помимо общихъ), и достигаетъ этого своими особыми средствами, *свойственными его равновѣсію, которое индивидуально*.

Отсюда очевидно громадное значеніе личности въ жизни общества и человѣчества, въ исторіи и соціологіи. Каждая личность вноситъ въ жизнь свою идею, свое творчество, свой вкладъ, благодаря тому, что въ ней есть особеннаго. А въ томъ, что въ ней есть общаго съ другими, она живетъ солидарно съ ними.

Но и это не все: личность можетъ мѣняться, а стало быть мѣняется и ея равновѣсіе. Это обусловливается тысячами причинъ: иныя изъ нихъ дѣйствуютъ безсознательно, какъ, напр., новый климатъ, новая среда

вообще, какъ долгое употребленіе извѣстныхъ ядовъ (напр. алкоголя, никотина, морфія), совершенно измѣняющее органическое равновѣсіе личности, ея характеръ, а затѣмъ и ея волю, желанія ect., ect., Иныя же причины дѣйствуютъ сознательно, какъ напр. сознательное стремленіе личности приспособить себя къ средѣ, повысить свои средства самосохраненія—знаніемъ, чтеніемъ или упражненіемъ способностей, оказавшихся по опыту полезными, или подавленіемъ въ себѣ способностей, оказавшихся вредными (самовоспитаніе или перевоспитаніе себя) и т. д.

И такъ, воля, въ моемъ опредѣленіи, хотя и не свободна отъ внѣшнихъ вліяній, но она *автономна* въ томъ смыслѣ, что сама изъ себя, изъ своего особаго равновѣсія, развиваетъ совершенно своеобразныя реакціи на внѣшнія вліянія: то, что одному нравится и къ чему онъ стремится, то другому противно и т. д. Эта автономія доходитъ почти до свободы въ способности личности знать изъ опыта, что въ его желаніяхъ вредно и что полезно для самосохраненія, и въ стремленіи выработать въ себѣ сознательно перемѣны въ *своемъ* характерѣ, въ собственной своей „волѣ“, въ собственномъ своемъ „я“.

Тутъ работаетъ все та же „воля“, стремящаяся къ самосохраненію и поддержанію равновѣсія, но воля ужъ вооруженная сознательной мыслью, опытомъ, знаніемъ, а потому—предвидѣніемъ и предусмотрительностью.

Самосохраненіе здѣсь проэктируется въ широкихъ размѣрахъ въ грядущемъ не только тѣмъ способомъ, чтобы устранить во внѣшнемъ мірѣ и средѣ опасности, но и устранять опасности, лежащія въ собственной личности.

Дальше этой черты едва ли можетъ идти свобода воли личности. Но и этого достаточно, чтобы преклониться передъ нею, какъ передъ великимъ факторомъ прогресса, совершенствованія и блага личности, общества и цѣлаго человѣчества.

V.

О звукѣ и свѣтѣ. Общее понятіе.

Для уясненія того, что будетъ сказано въ книжкѣ относительно зрительныхъ и слуховыхъ удовольствій, намъ необходимо теперь сказать нѣсколько словъ о звукѣ и свѣтѣ.

Для поддержанія работы всякаго нерва необходимъ достаточный притокъ при посредствѣ крови, веществъ, входящихъ въ составъ нерва, а также своевременное удаленіе продуктовъ распада нерва (дезассимиляціи), являющихся результатомъ нервной работы (Пфлюгеръ, Бернштейнъ и др.). Обмѣнъ веществъ въ нервахъ происходитъ однако медленнѣе, чѣмъ въ мышцѣ; преимущественно во время отдыха, такъ какъ къ нервамъ подходитъ меньше сосудовъ, чѣмъ къ мышцамъ. (Бернштейнъ, стр. 462).

Накопленіе въ нервѣ углекислоты сперва возбуждаетъ нервъ, а затѣмъ ослабляетъ. Всѣ остальныя кислоты (молочная, глицерино-фосфорная), образующіяся въ нервѣ вслѣдствіе работы, точно также понижаютъ его дѣятельность (Бернштейнъ стр. 463). Эти вещества, какъ и вообще сильныя раздраженія уничтожаютъ проводимость нерва, которая, однако возстановляется черезъ нѣкоторое, иногда очень продолжительное время (тамъ же стр. 463). Продолжительное, но *умѣренное* раздраженіе нерва можетъ не утомить нервъ въ теченіи нѣсколькихъ часовъ (Введенскій, Bowditch). Но изъ этого не слѣдуетъ, что нервы не неутомимы отъ умѣренныхъ раздраженій; это доказываетъ только, что расходъ при этомъ можетъ покрываться изъ обычнаго притока крови (Бернштейнъ, тамъ-же).

Утомленіе зрительныхъ нервовъ доказывается простыми опытами. Если долго смотрѣть на черную бумагу, на которой, напр. есть небольшой *бѣлый* квадратикъ, а затѣмъ быстро перевести глаза на бѣлый листъ бумаги или стѣну, то увидимъ на бѣломъ листѣ *черный* квадратикъ. Это значитъ, что тѣ мѣста сѣтчатки, которыя воспринимали бѣлый квадратикъ на черномъ фонѣ, утомлено настолько, что теперь глазъ воспринимаетъ весь бѣлый листъ, кромѣ того мѣста, которое падаетъ на то мѣсто сѣтчатки, которое утомлены бѣлымъ квадратикомъ: здѣсь мы не воспринимаемъ бѣлаго цвѣта (т. е. бѣлыхъ лучей) и это мѣсто бумаги покажется намъ чернымъ.

Такое явленіе называется обратнымъ или отрицательнымъ слѣдомъ въ нервѣ или сѣтчаткѣ. Но есть и слѣды *прямые*: такъ если мы будемъ смотрѣть недолго на тотъ же бѣлый квадратикъ на черномъ листѣ, а затѣмъ перенесемъ взглядъ на другой черный листъ (безъ квадратика), то увидимъ на немъ такой же бѣлый квадратикъ, какой видѣли передъ этимъ. Это значитъ, что пока нервъ не утомленъ, въ немъ на нѣкоторое время, остается предъидущее впечатлѣніе. Это можно доказать и иначе· если

быстро дѣлать передъ глазомъ круги ярко тлѣющей спичкой, то вы увидите не движущійся огонекъ, а огненный сплошной кругъ. Это потому, что когда спичка описываетъ кругъ, въ то время въ нервѣ еще задерживается впечатлѣніе прежнихъ положеній огонька, а потому отдѣльные моменты и сольются въ одинъ кругъ.

И такъ положительные свѣтовые слѣды доказываютъ задерживающую способность нерва, а отрицательные его способность утомляться и, подъ вліяніемъ этого утомленія, не воспринимать впечатлѣнія утомленнымъ мѣстомъ.

Способность нерва задерживать въ себѣ впечатлѣніе объясняется очень просто тѣмъ, что разъ раздраженіе въ нервѣ вызвано, оно продолжается еще нѣкоторое время послѣ того, какъ причина раздраженія устранена. Конечно, это длится лишь нѣсколько мгновеній.

Читателю важно будетъ усвоить здѣсь изъ всѣхъ этихъ положеній то, что имѣетъ отношеніе къ *гармоніи цвѣтовъ*. Есть цвѣта, гармонирующіе другъ съ другомъ и есть, наоборотъ, цвѣта *кричащіе*, если ихъ помѣщаютъ рядомъ другъ съ другомъ. На этомъ основаніи была даже сдѣлана попытка перенести на цвѣта законы гармоніи, установленные для звуковъ.

Въ области звуковъ условія гармоніи было не трудно установить, такъ какъ здѣсь онѣ опредѣляются точнымъ опытомъ и простымъ ариѳметическимъ вычисленіемъ (см. дальше).

Наоборотъ, для свѣта вопросъ гораздо сложнѣе и до сихъ поръ существуетъ только гипотеза, стремящаяся отъискать сходство между гармоніей цвѣтовъ и гармоніей звуковъ *(см. дальше)*.

Дѣло вотъ въ чемъ: какъ, конечно, извѣстно, читателю, ощущеніе звука въ нашемъ мозгу вызывается колебаніями или дрожаніями воздуха, а ощущеніе свѣта колебаніями или дрожаніями предполагаемаго эфира, разлитаго по всему міровому пространству и даже проникающему въ тѣла жидкія и твердыя. Что свѣтъ производится дѣйствительно дрожаніями, т. е. волнами,—какъ и звукъ,— удалось доказать многими косвенными опытами.

Однимъ изъ самыхъ наглядныхъ представляется то явленіе, которое называется встрѣчей волнъ или *интерференціей*. Она свойственна и волнамъ жидкостей, напр. воды, и звукамъ, и свѣту.

Можно ослабить звукъ, прибавивъ къ нему другой, и можно ослабить свѣтъ, прибавивъ, напр. къ одной свѣчѣ другую. Для этого нужно только

помѣстить ихъ такъ, чтобы волны свѣта одной свѣчи сталкивались своими вершинами съ вершинами волнъ другой свѣчи.

Но что такое волны звука и свѣта? Что такое вершины этихъ волнъ?

Разница звуковыхъ и свѣтовыхъ волнъ отъ волнъ воды состоитъ въ томъ, что волны воды, дѣйствительно совершаютъ подъемы и опусканія, а волны звука распространяются вокругъ звучащаго предмета попремѣнными сгущеніями и разрѣженіями воздуха. Происходитъ это такъ: звучащее тѣло (напр. струна, колоколъ) своими дрожаніями производитъ толчки въ окружающій слой воздуха; этотъ слой отскакиваетъ отъ него, но наталкивается на слой, лежащій далѣе, и въ свою очередь толкаетъ этотъ второй слой дальше; тоже продѣлываетъ второй слой съ третьимъ, и т. д. Понятно, что при каждомъ такомъ ударѣ одного слоя о другой, оба сжимаются, подобно двумъ столкнувшимся резиновымъ мячикамъ, а затѣмъ отскакиваютъ другъ отъ друга: первый на свое прежнее мѣсто, а второй дальше къ слѣдующему слою. Но, очевидно, что на мѣстѣ ихъ столкновенія должно произойти сжатіе воздуха, а, въ мѣстѣ ихъ отскакиванія, наоборотъ—разрѣженіе воздуха. Такимъ образомъ получается рядъ сгущеній и разрѣженій по пути распространенія звука. Это и называется звуковыми волнами: одно сгущеніе и одно разрѣженіе составляютъ вмѣстѣ одну волну. Когда же хотятъ изобразить звуковыя волны на бумагѣ, то ихъ рисуютъ, какъ и волны водяныя, т. е. въ видѣ линіи, которая то опускается, то подымается волнообразно: ея подъемъ изображаетъ сгущеніе, а ея пониженіе изображаетъ разрѣженіе. Высшее мѣсто поднятія называютъ вершиной волны, а нисшее мѣсто паденія—долиной ея.

Каждый звукъ, употребляющійся въ музыкѣ, имѣетъ свое собственное опредѣленное число волнъ или колебаній въ опредѣленное время, которое всего удобнѣе опредѣляется секундой: напр. низкое басовое „до“ имѣетъ 64 волны въ секунду, слѣдующее за нимъ „ре“ 72 волны въ секунду и т. д. Чѣмъ выше звукъ, т. е. чѣмъ онъ больше отдаляется отъ баса, тѣмъ у него больше волнъ въ секунду: напр. „до“ 6-й октавы имѣетъ болѣе 4,000 волнъ въ секунду. Длину этихъ волнъ легко вычислить, такъ какъ намъ извѣстна скорость распространенія звука: напр. въ воздухѣ, при температурѣ 0°/o, каждый звукъ—и высокій, и низкій пробѣгаетъ въ секунду 330,7 метровъ т. е. около 158 саженъ: значитъ, напр., у басового

„до“, имѣющаго 64 волны въ секунду, эти 64 волны займутъ въ ту же секунду 158 саженъ, а слѣдовательно одна волна займетъ около 2-хъ съ половиной саженъ. „До“ 6-й октавы (верхнее), имѣющее около 4,000 волнъ въ секунду, имѣетъ длину волны менѣе 2-хъ вершковъ...

Въ свѣтовыхъ колебаніяхъ эфира имѣется другое несходство какъ съ водяными, такъ и съ звуковыми волнами: мы видѣли, что слои воздуха, при звукѣ, бросаются сперва впередъ, затѣмъ назадъ, потомъ опять впередъ, опять назадъ и т. д., подобно качающемуся маятнику. Такія же движенія должна продѣлывать и каждая частичка этихъ воздушныхъ слоевъ; наоборотъ, частицы эфира бросаются не впередъ и назадъ по направленію свѣтоваго луча, а перпендикулярно къ нему, что для наглядности можно сравнить съ щетинками тѣхъ щетокъ, какими чистятъ ламповыя стекла: т. е., если мы представимъ себѣ, что частички эфира совершаютъ свои колебанія вверхъ и внизъ по направленію этихъ щетинокъ.

Въ водѣ интерференцію можетъ наблюдать каждый, бросивъ одновременно два камня: если волны, вызванныя однимъ камнемъ, дойдутъ до волнъ, вызванныхъ другимъ, то онѣ могутъ или совпасть своими подъемами (вершинами) и паденіями (долинами) и въ такомъ случаѣ усилятъ другъ друга, или, наоборотъ, подъемъ однихъ можетъ совпадать съ паденіемъ другихъ, тогда онѣ будутъ ослаблять или совершенно уничтожать другъ друга. Это потому, что частицы воды, поднимающіяся вверхъ, будутъ сталкиваться съ частицами, падающими внизъ, какъ два свинцовыхъ шара, брошенные на встрѣчу другъ другу, когда они столкнулись. Тоже самое мы видимъ въ звукахъ: если два звука съ одинаковымъ числомъ волнъ, напр. 32 въ секунду, выходятъ изъ двухъ различныхъ точекъ, одновременно, то ихъ волны, сойдясь, могутъ или совпасть своими вершинами и долинами, и тогда звуки усилятъ другъ друга или наоборотъ, подъемъ одной волны можетъ совпасть съ паденіемъ другой и тогда онѣ ослабятъ другъ друга. Почему? Да потому же, почему и два столкнувшихся свинцовыхъ шара: частицы воздуха, составляющія одну волну, встрѣтятъ въ своемъ движеніи частицы воздуха другой волны, бѣгущія имъ навстрѣчу, и одно движеніе ослабитъ или совсѣмъ уничтожитъ другое.

Легко понять, что если два свинцовыхъ шара или камня летятъ навстрѣчу другъ другу и столкнутся, то полная ихъ остановка произойдетъ только тогда, когда и ихъ вѣсъ, и быстрота ихъ движенія одинаковы; въ

противномъ случаѣ камень, летѣвшій быстрѣе (при одинаковой тяжести обоихъ) или камень, болѣе тяжелый, увлечетъ камень, летѣвшій медленнѣе или менѣе тяжелый въ ту сторону, куда летѣлъ болѣе скорый и тяжелый, но у обоихъ движеніе будетъ такъ ослаблено, что они скоро упадутъ на землю. Можно даже сказать съ ариѳметическою точностью, насколько ослабится ихъ движеніе. Такъ, если они летятъ съ равной скоростью, но одинъ вѣситъ 3 фунта, а другой 9 фунтовъ, то большой камень долженъ употребить третью часть своей силы (силы своего движенія) на остановку меньшаго камня, и у него останется только двѣ трети прежней силы, чтобы увлечь за собою меньшій камень. Т. е. новое движеніе будетъ равно разности ихъ силъ,—зависитъ ли эта сила отъ неравенства вѣса или отъ неравенства быстроты ихъ движенія.

Совершенно то же мы видимъ при столкновеніи волнъ жидкости, а также воздушныхъ волнъ, дающихъ звукъ, и эфирныхъ волнъ, дающихъ свѣтъ.

VI.

Гармонія звуковъ.

Два звука могутъ быть громче или тише, хотя оба звука будутъ одни и тѣ же, напр., „do“. (т. е. имѣютъ одинаковое число волнъ). Одинъ звукъ громче другого отъ величины розмаха волны, такъ какъ одну и ту же струну, дающую „do“ можно ударить и сильнѣе и слабѣе, отъ чего ея розмахъ будетъ больше или меньше, хотя останется все тотъ же звукъ „do“ съ тѣмъже числомъ волнъ. Понятно, что если своими вершинами и долинами столкнутся волны двухъ „do“ (одной и той же октавы), имѣющія одинаковый размахъ (силу звука), то онѣ взаимно уничтожатъ другъ друга; но если размахъ одной будетъ, напр., въ три раза больше другой, то сила звука понизится на одну треть т. д. И такъ, сила звука при столкновеніи двухъ волнъ, имѣющихъ одинаковую высоту, ослабится на *разность ихъ* размаховъ.—Не то происходитъ, если столкнутся два звука съ разнымъ числомъ волнъ. Если встрѣтятся два звука, изъ которыхъ одинъ имѣетъ 60 волнъ въ секунду, а другой 61 волну, то ихъ волны могутъ столкнуться вершинами только одинъ разъ въ секунду и мы будемъ слышать перерывъ въ звукѣ (рис. V, 9). И также только одинъ разъ въ секунду ихъ волны *совпадутъ* вершинами, и мы тогда почувствуетъ усиленіе звука. Попробуйте нарисовать

шестьдесятъ равныхъ подъемовъ, опусканій, и рядомъ шестьдесятъ и одинъ подъемъ и опусканіе, и вы убѣдитесь въ этомъ. Эти усиленія и ослабленія звука можетъ каждый свободно разслышать ухомъ, если они происходятъ разъ въ секунду: такое ничтожное число біеній не будетъ непріятно для уха, тѣмъ болѣе, что эти повышенія и пониженія силы звука наступаютъ не вдругъ, а наростаютъ постепенно. Въ наукѣ ихъ называютъ „біеніями“ звука. (Рис. V, 8 и 9).

Точно также, легко понять, что если одинъ звукъ даетъ 60 волнъ, а другой 62, (рис. IV) то вы услышите два подъема и два пониженія въ секунду. Или одинъ—60, а другой—70, то получится десять пониженій и повышеній въ секунду. Наконецъ, можетъ дойти до того, что эти повышенія и пониженія (біенія) будутъ слышаться вамъ, какъ трещаніе, очень непріятное, и каждое отдѣльное повышеніе будетъ имѣть характеръ быстраго удара или толчка (біенія) по слуховому нерву. Это и будетъ тѣмъ явленіемъ, которое называется диссонансомъ. Если разница между числомъ волнъ двухъ звуковъ такъ велика, что эти усиленія или толчки дадутъ сами столько колебаній, что изъ нихъ образуется новый звукъ, то вы услышите вмѣстѣ съ звучаніемъ двухъ струнъ еще третій звукъ, производимый этими толчками, слившимися въ новый тонъ, и такъ какъ этотъ тонъ произошелъ отъ сочетанія или комбинаціи двухъ другихъ, то его называютъ комбинаціоннымъ.

Мы видѣли до сихъ поръ общую причину дисгармоніи. Посмотримъ теперь, отчего зависитъ гармонія, пріятная уху. Наши инструменты (напр. рояль) настраиваются такъ, что каждая струна колеблется въ извѣстномъ правильномъ ариѳметическомъ отношеніи къ другой, при чемъ получается гамма, состоящая изъ семи тоновъ. Какое же отношеніе этихъ тоновъ; если напр. „до“ 1-й октавы (см. таблицу) настроено такъ, что даетъ 64 волны въ секунду, то слѣдующая струна „ге“ настраивается такъ, чтобы давать $^9/_8$ колебаній „до“ т. е. 72 колебанія; слѣдующая нота „mi“ настраивается такъ, чтобы давать $^5/_4$ колебаній „до“ т. е. 80 колебаній; третья струна „fa“ даетъ $^4/_3$ „до“ т. е. $85^1/_3$ колебаній: пятая „sol“ $^3/_2$, т. е. 96, шестая „la“ $^5/_3$ т. е. $106^2/_3$, седьмая “ci“ $^{15}/_8$ т. е. 120. Затѣмъ идетъ опять „до“, но ужъ второй октавы, и оно настраивается такъ, чтобы давать въ два раза больше волнъ, чѣмъ даетъ предъидущее, т. е. $64 \times 2 = 128$. Всѣ слѣдующія гаммы строятся въ томъ же отношеніи числа колебаній, т. е. „ге“ должно давать $^9/_8$ коле-

баній своего „re“, значитъ 199 колебаній; „mi“ $^5/_4$ своего до или 160; „fa“ $^4/_3$ или $170^2/_3$ и т. д.

Такимъ образомъ, вы можете вычислить число колебаній всѣхъ нотъ, лежащихъ выше по тому же отношенію, т. е. взявъ число колебаній „до“ за единицу, „re“ будетъ давать $^9/_8$ его колебаній „mi“ $^5/_4$, „fa“ $^4/_3$, „sol“ $^5/_2$, „la“ $^5/_3$, „ci“ $^{15}/_8$, слѣдующее „до“—2.—Но вы можете отыскать число колебаній и еще проще: не только каждое „до“ нижней октавы даетъ вдвое больше колебаній, но всѣ другія ноты (тоны). Такъ, мы нашли, что „re“ первой октавы даетъ 72 колебанія, а „re“ второй 144, „mi“ первой октавы 80 колебаній, а второй—160, „fa“ первой октавы $85^1/_3$, а второй $170^2/_3$ и т. д.

Вотъ, ради наглядности, таблица числа колебаній главныхъ тоновъ (безъ діезовъ и бемолей).

ТОНЫ.	Контръ октава.	Бол. окт. (1-я октава).	Мал. окт. (2-я октава).	Одно-чертн. (3-я окт.).	Двухъ-чертн. (4 окт.).	Трехъ-чертн. (5-я окт.).	Четырехъ-чер. 6-я окт.
do	32	64	128	256	512	1152	2204
re = $^9/_8$ do .	36	72	144	288	576	1968	3936
mi = $^5/_4$ do	40	80	160	320	640	1280	2560
fa = $^4/_3$ do . .	$42^2/_3$	$85^1/_3$	$170^2/_3$	$341^1/_3$	$682^1/_3$	$1365^1/_3$	$2730^2/_3$
sol = $^3/_2$ do .	48	96	192	384	768	1536	3072
la = $^5/_3$ do . .	$53^1/_3$	$106^2/_3$	$213^1/_3$	$426^1/_3$	$853^1/_3$	$1706^2/_3$	$3413^1/_3$
ci = $^{15}/_8$ do . .	60	120	240	480	960	1920	3840
do = 2 do . .	64	128	256	512	1024	1048	4096

(Примѣчаніе. Эта таблица чиселъ колебаній музыкальныхъ тоновъ составлена по камертону „ла“ (3-й октавы), дающему 426 волнъ въ се-

кунду. Въ настоящее время болѣе въ ходу камертонъ, имѣющій 435 волнъ въ сек. Отсюда читатель видитъ, что въ подобныхъ таблицахъ не столько важны самыя цифры, какъ ихъ отношенія другъ къ другу. Въ 18-мъ столѣтіи употреблялся даже камертонъ съ 403 колебаніями въ сек. Зная-же взаимныя отношенія тоновъ, легко самому составить таблицу по какому угодно камертону) [2]).

Число толчковъ или біеній звука, происходящее отъ совпаденія звуковыхъ волнъ вершинами, равняется, какъ мы видѣли разности въ числѣ ихъ колебаній (если одна струна колеблется 60, а другая 62 раза, то мы будемъ имѣть два біенія). Мы уже сказали, что диссонансъ (т. е. непріятное ощущеніе чего-то трещащаго, какъ буква р) происходитъ тогда, когда мы имѣемъ отъ сочетанія двухъ звуковъ столько толчковъ, что они еще не сливаются ухомъ, а въ то же время не настолько рѣдки, чтобы возникать постепенно, плавно, какъ напр. при сочетаніи колебаній въ 60 и 61 (когда повышеніе совершается одинъ разъ въ секунду). Утверждаютъ, что самое сильное чувство диссонанса является тогда, когда вы получаете отъ 20 до 40 и особенно 32 толчка въ секунду, если взять „сі“ четвертой октавы (т. н. *одночертной*), дающей 480 колебаній съ „до“ 5-й октавы (двучертной), дающей 512 колебаній въ секунду. „Сі“ и „до“ въ низкихъ тонахъ (то же сочетаніе) не производитъ столь непріятнаго диссонанса. Почему? Возьмите „сі“ самой низшей октавы (такъ наз. контръ-октавы), имѣющей 60 колебаній и рядомъ стоящее „до“ съ 64 колебаніями: такъ какъ разность между ними всего 4 колебанія, то вы получите только 4 повышенія въ секунду; вы ихъ почти различите, и они будутъ получаться постепенно, а потому не такъ рѣжутъ ухо, какъ 33 толчка въ секунду. Однако „до“ и

---

[2]) Самый простой способъ таковъ: найдемъ сперва „do“ той же октавы. Мы знаемъ, (см. таблицу), что „ла“ равно 513 „do“; значитъ, что бы найти „do“ той же октавы, нужно 435: 5×3, получимъ 261; это и есть „do“ 3-й октавы. Далѣе мы знаемъ, что „ре“ равно 9/8 „do“, т. е. 261 : 8×9 равно 293 и 5/8, это и есть „ре“. Также найдемъ, что „ми“ равно 326 1/4, „фа“—348, „соль“—301 1/4, „си“—485 и 5/8... И вотъ, передъ вами вся октава. Чтобы получить остальныя цифры таблицы, нужно удвоивать число колебаній каждаго тона, и мы получимъ его октаву вверхъ, или же уменьшать въ два раза число колебаній каждаго тона, и мы получимъ его октаву внизъ.

„mi“ (терція) въ октавѣ даютъ сочетаніе, входящее во всѣ аккорды, а между тѣмъ во 2-й (или малой октавѣ) „до“ колеблется 128, а „mi“ 160, т. е. ихъ разность равна 32: здѣсь терція должна бы была чувствоваться, какъ самый непріятный диссонансъ. Однако, этого нѣтъ. Значитъ, теорія, объясняющая диссонансъ одной только частотой „біеній“, требуетъ дополненія. И она, дѣйствительно дополняется всѣми физіологами и физиками. Но прежде, чѣмъ мы упомянемъ объ этихъ дополненіяхъ замѣтимъ, что терція въ древности совсѣмъ не признавалась гармоническимъ сочетаніемъ (консонансомъ) и только съ XII столѣтія (со временъ Франкина Кельнскаго) ее стали допускать, да и то въ качествѣ *несовершеннаго* консонанса. Кварта относится также къ наименѣе пріятнымъ консонансамъ, а если брать ее долго, то признается (въ контра-пунктѣ) прямо диссонансомъ. Самымъ совершеннымъ консонансомъ считается конечно униссонъ и затѣмъ октава (отношеніе волнъ-1 къ 2, т. е. въ два раза больше). Затѣмъ наиболѣе совершеннымъ консонансомъ обладаетъ чистая квинта (отношеніе 2 къ 3); далѣе идутъ дуодецима (1 къ 3), большая секста (3 къ 5), малая терція, малая секста. О большой терціи и квартѣ мы уже сказали.

Теперь перейдемъ къ другимъ причинамъ диссонанса. — Ихъ двѣ: во 1-хъ обертоны, во 2-хъ комбинаціонные тоны (см. объясненіе этого слова выше). У звучащихъ тѣлъ (напр. струны) есть способность давать вмѣстѣ съ основнымъ тономъ еще другіе добавочные, называемые „высшими гармоническими тонами или обертонами“. Замѣтить эту способность всего легче на струнѣ. Натянемъ ее такъ, чтобы она давала звукъ „до“. Если мы ударимъ по ней или проведемъ смычкомъ, то она начнетъ колебаться *вся*, отъ чего произойдетъ звукъ „до“, но кромѣ того, начнутъ колебаться и ея половинки, (Рис. V) т. е. получится *октава*, отъ перваго „до“ (вдвое больше число колебаній). Это уже будетъ „обертонъ“ и конечно обертонъ гармоническій, такъ какъ октава даетъ совершенное созвучіе съ основнымъ звукомъ, т. е. не даетъ біеній или толчковъ, потому что на каждый толчокъ одного тона приходится двѣ волны другого. Но одновременно звучатъ и три трети струны. Такъ какъ число колебаній струны тѣмъ больше, чѣмъ она короче, то треть струны будетъ давать число колебаній въ 3 раза больше, чѣмъ вся струна. Если вы взглянете въ нашу таблицу, то легко

замѣтите, что въ три раза больше число колебаній, чѣмъ, напр., число колебаній какого нибудь изъ „до“, имѣютъ всѣ sol слѣдующихъ октавъ, (т. е. *дуодецимы*). Напр., если „до“ 3-й октавы (256 колеб.), то въ три раза больше колебаній, а именно 768 даетъ sol 4-й октавы, и т. д. Но это сочетаніе (дуодецима) гармонично (пріятно), потому что здѣсь отношеніе числа колебаній одного тона къ другому есть отношеніе 1 къ 3, т. е. на каждое колебаніе одной струны будетъ приходится 3 колебанія другой струны, значитъ біеній или ударовъ не будетъ (болѣе или менѣе отдаленныхъ другъ отъ друга) и звукъ будетъ идти довольно ровно. И такъ 2-й обертонъ будетъ sol слѣдующей октавы или дуодецима (см. фиг. 3). Но, колеблются и три четверти струны, и каждая изъ нихъ даетъ въ 4 раза больше колебаній, чѣмъ вся струна, и это даетъ дальнѣйшій обертонъ. Заглянувъ въ нашу таблицу, вы его найдете: это будетъ „до“ 3-й октавы если считать отъ „до“ 1-й, и это будетъ „до“ 4-й октавы, если считать отъ „до“ 2-й и т. д., т. е. всегда этотъ обертонъ даетъ тотъ же тонъ, но *черезъ* октаву выше. Далѣе будутъ биться и пятыя части струны, т. е. они будутъ давать въ 5 разъ больше колебаній, чѣмъ вся струна. На таблицѣ вы найдете, что въ 5 разъ больше колебаній, чѣмъ у любаго „до“ даетъ „mi“, находящееся черезъ октаву выше. Шестыя части струны дадутъ по той же причинѣ sol, лежащую на двѣ октавы выше и т. д. и т. д.

Всѣ эти добавочныя звучанія къ основному звуку называются, какъ мы сказали *гармоническими* или обертонами. Теперь представьте себѣ, что вмѣсто струны „до“ звучитъ струна, настроенная на sol или mi; у нея уже будутъ другіе обертоны: такъ, у струны sol,—первый обертонъ, который будетъ происходить отъ дрожанія ея двухъ половинокъ, будетъ октава отъ sol, т. е. sol слѣдующей октавы. Отъ дрожанія ея 3-й части получится звукъ, имѣющій въ 3 раза больше колебаній чѣмъ sol, т. е. „re“ слѣдующей октавы (см. таблицу). Ея четверть даетъ опять „соль“ черезъ октаву, а ея 5 часть дастъ „ci“ черезъ октаву и т. д. Для наглядности, вотъ вамъ таблица нѣсколькихъ обертоновъ, начиная съ самаго низкаго основнаго тона „до“ (32 колебанія). Для простоты назовемъ его октаву 1-й, а послѣдующія 2, 3 и т. д., ставя цифры октавы около каждаго тона, а въ скобкахъ обозначая число колебаній, соотвѣтственное дѣленію струны.

Дѣленіе струны.	На 2 части.	На 3 части.	На 4 части.	На 5 частей.	На 6 частей.	На 8 частей.
№ 1) do_1 (32)	do_2 (64)	sol_2 (96)	do_3 (128)	mi_3 (160)	sol_3 (192)	do_4 (256)
№ 2) Его окт. do_2 (64)	do_3 (128)	sol_3 (102)	do_4 (256)	mi_4 (300)	sol_4 (384)	do_4 (612)
№ 3) квинта sol_1 (48)	sol_2 (96)	re_3 (144)	sol_3 (192)	ci_3 (240)	re_4 (288)	sol_4 (384)
№ 4) терція mi_1 (40)	mi_2 (80)	ci_3 (120)	mi_4 (320)	(200)	ci_4 (248)	mi_4 (328)
№ 5) дуодец. sol_1 (96)	sol_3 (192)	re_3 (288)	sol_4 (384)	ci_4 (480)	re_5 (576)	sol_4 —
№ 6) квинта fa_1 ($42^1/_3$)	fa_2 ($84^2/_3$)	do_2 (128)	fa_3 ($169^1/_3$)	la_3 (212)	—	—

По тѣмъ же отношеніямъ можно построить обертоны интерваловъ другихъ октавъ.

Изъ сопоставленія основныхъ тоновъ съ обертонами вы легко замѣтите, что можно подобрать среди основныхъ тоновъ такіе, у которыхъ обертоны должны прекрасно гармонировать съ ними обоими: напр., обертоны do будутъ (кромѣ „do“ высшихъ октавъ) sol, mi, sol. Но, очевидно, что если вы вмѣстѣ съ do, возьмете его дуодециму, т. е. основной тонъ sol_2, то съ нимъ будутъ гармонировать два обертона sol. Правда, у самаго sol есть обертоны, мало гармонирующіе съ do, напр., re_4 ci_4 re_5, но они лежатъ въ такихъ высокихъ октавахъ отъ do 1-й октавы, что число „біеній“, которыя они могутъ давать съ основнымъ „do“ 1-й октавы, громадно (re_4=288—23=256), а именно 256 біеній въ секунду; а съ ci_4 еще больше = 458, еще больше ci_5. При такой быстротѣ біеній, они почти неуловимы ухомъ. Поэтому обертоны „do“ и его „дуодецимы“ sol не меньшаютъ гармоничности этихъ двухъ нотъ. Конечно, самые лучшіе обертоны съ „do“ даютъ октавы, какъ вы это можете видѣть. Квинта sol дастъ уже менѣе гармоничныя обертоны, такъ какъ у нея „re“ и „si“ лежатъ ближе къ „do“, однако, все же довольно далеко, такъ что число біеній съ re_3=112 въ сек. съ si=208. Это слабо уловимо ухомъ. Обертоны „mi“ не изъ пріятныхъ,

и т. д., и если наше ухо не протестуетъ противъ сочетанія do и mi (терціи), то это зависитъ еще отъ третьей причины: въ его устройствѣ есть нѣчто, что дѣлаетъ для него пріятными интервалы, которые имѣютъ простыя отношенія между числомъ колебаній.

Благодаря обертонамъ, мы отличаемъ одинъ инструментъ отъ другого (рояль отъ скрипки, трубы, колокола и т. д.); они же позволяютъ намъ отличать крики одного животнаго отъ другого, и узнавать людей по ихъ голосу. Значитъ, благодаря какимъ-то неуловимымъ различіямъ въ строеніи гортани у разныхъ людей, ихъ голоса даютъ разные обертоны. Но люди способны и сами вызывать разные обертоны, хотя и безсознательно, напр., когда произносятъ гласныя буквы.

Гельмгольцъ, при помощи особыхъ резонаторовъ, а затѣмъ системы изъ 12 камертоновъ, открылъ, что звуки гласныхъ буквъ, въ какомъ бы тонѣ мы ни пѣли или не произносили ихъ, зависятъ отъ свойственныхъ каждой гласной тоновъ и обертоновъ. За основной тонъ онъ бралъ si бемоль, имѣющій 240 волнъ (въ нашей таблицѣ, это простое si 2-й или малой октавы), и вотъ что получилось:

Гласная **У** = si бемоль$_2$ (240). Или si бемоль$_1$ (120 волнъ) при болѣе слабомъ si бемоль$_2$ (240) и fa$_3$ (360).

Гласная **О** = si бемоль$_2$ (240) *умѣреннымъ* звукомъ, si бем.$_3$ (360) *сильно*; и ci$_2$ (720) сильно.

Гласная **А** = si бемоль$_2$, si бемоль$_3$, fa$_4$ (720) умѣренно, si бем.$_4$ (960) сильно и re$_3$—(1200) сильно.

Гласная **Ѣ** (напр., въ словѣ лѣсъ) si бем.$_2$, si бем.$_3$ (усилить), fa$_4$ (усилить), si$_4$ (ослабить), re$_4$ (очень усилить), re$_5$ и fa$_5$ (тоже усилить оба).

Гласная **Э** (нѣмецкое E) = si бем.$_2$, si бем.$_3$ (умѣренно), fa$_3$, fa$_5$, la бем.$_5$ и si бем.$_5$ (сильно).

Мы уже говорили о комбинаціонныхъ тонахъ, какъ являющихся результатомъ комбинацій *біеній* въ новый тонъ, но не всѣ такъ думаютъ и между прочимъ геніальный Гельмгольцъ. Онъ доказывалъ, что при звучаніи двухъ тоновъ является во 1-хъ *разностный тонъ*, болѣе низкій, чѣмъ оба основныхъ тона, а именно равный *разности этихъ двухъ тоновъ*. Но, вѣдь мы видѣли, что и число „біеній“ при одновременномъ звучаніи двухъ тоновъ равно разности ихъ колебаній. Отсюда нельзя не присоеди-

диться къ мнѣнію старыхъ изслѣдователей Лагранжа и Юнга, что разностный комбинаціонный тонъ возникаетъ изъ числа *біеній,* а не самостоятельно. Но Гельмгольцъ нашелъ еще и добавочный *суммовой* тонъ, который равенъ суммѣ колебаній двухъ тоновъ, звучащихъ одновременно, т. е. выше ихъ. Но суммовые тоны разслышать не легко, а разностныя наоборотъ иногда сами диссонируютъ съ основными, т. е. даютъ біенія.

Но все это уже такія тонкости, которыя уловимы не столько слухомъ, сколько тѣми удивительными инструментами, которые придумалъ Гельмгольцъ.

До сихъ поръ мы видѣли только послѣдовательность тоновъ (нотъ) въ гаммѣ безъ діезовъ и бемолей. Для чего же введены діезы и бемоли, и что они такое?

Прежде всего, благодаря имъ, можно построить правильную гамму, не только начавъ съ do, но и съ другихъ тоновъ. (Нота, съ которой начинается гамма, называется *тоникой*). Какъ же это сдѣлать?

Что такое правильная гамма? Начнемъ сперва съ *мажорной.* Правильная мажорная гамма есть такая, у которой промежутки (интервалы) между тонами находятся въ тѣхъ же самыхъ отношеніяхъ къ тоникѣ (основной нотѣ), какъ и у той гаммы do—*мажоръ,* которую мы до сихъ поръ разсматривали. А отношенія ея, какъ вы видѣли, таковы, если число колебаній do взято за 1: секунда (re), должна имѣть число колебаній равное $^9/_8$ числа колебаній примы (do), терція (mi) должна имѣть $^5/_4$ колебаній примы (do); кварта (fa)=$^4/_3$ колебаній примы; квинта (sol)=$^3/_2$, секста (si)=$^{15}/_8$, октава (do) въ два раза больше (т. е. $^2/_1$).

Ради наглядности, напишемъ ихъ въ одну линію и запомнимъ, что каждая мажорная гамма, съ какой-бы ноты она не начиналась, должна имѣть слѣдующія отношенія колебаній, по отношенію къ своей примѣ (она же называется *тоникой* или *основнымъ тономъ* гаммы):

I.	Прима	секунда	терція	кварта	квинта	секста	септа	октава.
	1	$^9/_8$	$^5/_4$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^5/_3$	$^{15}/_8$	2.

Если же вычислить интервалы между каждой отдѣльной нотой и ея сосѣдкой то ихъ числа колебаній будутъ относиться другъ къ другу такъ:

II.	(прима къ сек.	(сек. къ терц.	(терц. къ кв.	(кв. къ квин.
	9 : 8)	10 : 9)	16 : 15)	9 : 8)

$\left(\underbrace{\text{квин. къ сект.}}_{10:9}\right) \left(\underbrace{\text{сект. къ сеп.}}_{9:8}\right) \left(\underbrace{\text{септ. къ октавѣ}}_{15:16}\right)$

Въ этомъ каждый, знающій 4 правила ариѳметики и дроби, можетъ убѣдиться, продѣлавъ соотвѣтствующія дѣйствія *).

Теперь, если вы попробуете играть гамму не съ do, а съ какой нибудь другой ноты, напр., съ la безъ всякихъ діезовъ, то вы услышите, что она не представитъ благозвучности и послѣдовательности. И будетъ это зависѣть отъ того, что промежутки (интервалы) между тонами тутъ будутъ совсѣмъ не тѣ, какія мы выше видѣли, а именно получится вотъ что*):

III. Гамма, начатая съ la, неправильная, т. е. безъ діезовъ.	прима	секунда	терція	кварта	квинта
	la $5/3$	si $15/8$	do $2/1$ или $4/2$	re $(9/8\times2)9/4$	mi $(5/4\times2)5/2$
	секста	септа	октава.		
	fa $(4/3\times2)8/3$	sol $(3/2\times2)3$	la $(5/3\times2)3^1/3$		

Если мы сравнимъ здѣсь интервалы съ соотвѣтствующими интервалами мажорной гаммы (см. линейку I и II), то найдемъ, что они будутъ: для секунды $9/8$ ($15/8 : 5/3 = 9/8$), т. е. такіе-же какъ въ интервалѣ между do и re; но уже интервалы отъ si къ do явно и наглядно негодны для терціи: они здѣсь 2, а въ правильной гаммѣ (см. лин. I) должны быть $10/9$ и т. д.

---

*) Чтобы вычислить интервалы, достаточно знать 4 дѣйствія ариѳметики и дроби. Можно идти двумя ариѳметическими путями: во 1-хъ, непосредственнымъ. Такъ, возьмите изъ таблицы число колебаній какихъ хотите сосѣднихъ тоновъ, напр., re и mi; у перваго въ контръ-октавѣ 36 волнъ, у втораго 40; значитъ, ихъ отношеніе между собою $\frac{40}{36}$. Сократите эту дробь на 4 и вы получите отношеніе $\frac{10}{9}$. Другой путь состоитъ въ томъ, чтобы найти отношеніе между двумя другими отношеніями, напр. mi относится къ do (см. I линейку) какъ $5/4$, а re, какъ $9/8$; раздѣлите эти дроби $\left[5/4 : 9/8 = \frac{40}{36} = \frac{10}{9}\right]$.

Цифры отношеній (линія III) а также и интерваловъ (линія IV) здѣсь прямо списаны (перенесены) изъ соотвѣтствующихъ каждой нотѣ интерваловъ и отношеній гаммы do (линіи I и II).

Здѣсь только отношенія do—мажорной гаммы всѣ множатся на 2, потому что лежатъ въ октавѣ, выше той, гдѣ лежитъ тоника la, т. е. ихъ число колебаній удвоивается.

Но, собственно говоря, мы должны расчитать интервалы для гаммы la не такъ. Вѣдь, мы взяли la за единицу. Поэтому всѣ отношенія гаммы do—мажоръ мы должны приспособить къ этой единицѣ. Въ самомъ дѣлѣ, если la есть прима, то найти соотвѣтствующую ей секунду мы можемъ, если найдемъ $^9/_8$ ея самой; но она не единица, а $^5/_3$, поэтому нужно $^9/_8$ раздѣлить на $^5/_3$ и получимъ секунду $^9/_8$ (т. е. совпадающую съ нормальной); для отысканія терціи, которая отъ la будетъ do, нужно раздѣлить $^4/_2$ на $^5/_3$, и уже получится отношеніе $6:5$, т. е. интервалъ, не соотвѣтствующій терціи въ мажорной гаммѣ $(5:4)$, а менѣе его на $\frac{25}{24}$ *); т. е. мы должны здѣсь do поднять на столько выше, чтобы число его колебаній было на $\frac{25}{24}$ больше. Это будетъ малый полутонъ, do—діезъ. Если будемъ идти дальше, то re удовлетворитъ колебаніямъ для кварты: его отношеніе къ la $^9/_8$; квинта mi только *ариѳметически* насъ не удовлетворитъ—на $^{81}/_{80}$, т. е. на такую крохотную разницу, которая *для уха* незамѣтна и называется *коммой;* поэтому mi остается безъ повышенія; но уже fa даетъ большой недочетъ: оно даетъ съ la интервалъ $^8/_5$, а для сексты нужно $^5/_3$. Дѣлимъ $^5/_3$ на $^8/_5$ и получимъ опять $^{25}/_{24}$, на которое нужно повысить fa; это будетъ fa—діезъ; sol также необходимо повысить, такъ какъ ея интервалъ съ la будетъ $^9/_5$ $(3:{}^5/_3)$, а нужно для септимы $^{15}/_8$. Дѣлимъ $^{15}/_8$ на $^9/_5$ получимъ снова $^{25}/_{24}$ или sol діезъ.

Бемоли отличаются теоретически отъ діезовъ, т. е. діезъ одного тона, напр., fa діезъ не совпадаетъ съ sol бемоль, хотя на фортепіано, оба имѣютъ одну и туже косточку: fa діезъ равняется $^4/_3 \times {}^{25}/_{24}$ т. е. $^{25}/_{18}$, тогда какъ sol бемоль равняется $^3/_2 \times {}^{24}/_{35}$, т. е. $^{36}/_{25}$. Между ними значитъ есть интервалъ равный $^{36}/_{25} : {}^{25}/_{18}$. Этотъ интервалъ весьма ничтоженъ и сводится къ $^{128}/_{125}$. Но какъ бы ни былъ онъ ничтоженъ, а какъ же однако двѣ разныхъ ноты, напр. fa діезъ и sol бемоль помѣщаютъ на одну черную клавишу? Для этого придумали особую гамму, называемую умѣряющею или *темпераціонной*. Въ ней „до“ одночерной октавы равно не 256, какъ въ нашей таблицѣ, а 258,65 (сообразно измѣняются и

---

*) Раздѣлимъ эти отношенія $^5/_4$ и $^6/_5$ и получимъ $\frac{25}{24}$. —

другія ноты). Настраиваютъ инструменты, начиная съ la; камертоны, представляющіе la, давали ему разныя колебанія, но въ настоящее время ему даютъ 435 (одно-чер. октава въ нашей таблицѣ 426). Это даетъ въ натуральной гаммѣ do съ 261 кал. (435 : $^5/_3$) Въ нашей таблицѣ 256.

Теперь два слова объ аккордахъ и затѣмъ о минорной гаммѣ.

Всѣмъ извѣстенъ простѣйшій аккордъ do — mi — sol. Онъ называется „мажорнымъ трезвучіемъ". Если вы заглянете въ нашу таблицу числа колебаній, то, выбравъ любую октаву (для простоты возьмемъ контръ-октаву) найдете:

$$\frac{\text{do}}{32} \quad \frac{\text{re}}{40} \quad \frac{\text{sol}}{40 \text{ кол.}} \qquad 32=8\times4,\ 40=8\times5,\ 48=8\times6.$$

т. е., уничтожая вездѣ сомножителя 8 получимъ, что числа колебаній въ этомъ акордѣ относятся другъ къ другу, какъ:

$$4 : 5 : 6. \text{ *)}$$

Если начнемъ трезвучіе съ sol, получимъ аккордъ $\frac{\text{sol}}{3/2}\ \frac{\text{si}}{15/8}\ \frac{\text{re (вер. окт.)}}{(9/8\times2) \text{ или } 18/8}$; обращая $^3/_2$ въ восьмыя доли, будемъ имѣть $^{12}/_8$, $^{15}/_8$, $^{19}/_8$; отбрасывая знаменатели, имѣемъ 12, 15, 18, а раздѣливъ ихъ всѣ на 3, получимъ 4, 5, 6, т. е., тоже отношеніе какъ и для аккорда do—мажоръ. Тоже увидимъ съ аккордомъ fa, la, do.

Отсюда можно вывести правило: отношеніе между тремя тонами мажорнаго аккорда есть:

$$4 : 5 : 6.$$

Но есть аккорды, называемые минорными и у нихъ другое отношеніе. Отличіе ихъ отъ мажорныхъ аккордовъ то, что у этихъ послѣднихъ вторая нота есть *большая* (полная) терція, т. е. относящаяся къ основному тону, какъ 5 къ 4, или наоборотъ основной тонъ относится къ ней, какъ 4 къ 5. Но въ музыкѣ есть и малыя терціи, гдѣ отношеніе меньше $^5/_4$, напр. do и mi бемоль. Вообще вотъ всѣ интервалы, встрѣчающіеся въ музыкѣ:

---

*) Въ этомъ можно убѣдиться и иначе: $\frac{\text{do}}{1=(4/4)}\ \frac{\text{mi}}{5/4}\ \frac{\text{sol}}{3/2\ (6/4)}$; уничтоживъ знаменателя 4 въ дробяхъ $^4/_4$, $^5/_4$, $^6/_4$ получимъ 4, 5, 6.

Прима	1	*Кварта*	4 : 3
Малый полутонъ . .	25 : 24	Квинта.	3 : 2
Больш. полутонъ . .	16 : 15	Малая секста. . .	8 : 5
Малая сек.	10 : 9	*Большая секста.*	5 : 3
Большая сек. . .	9 : 8	Малая октава . .	9 : 5
Малая терція . . .	6 : 5	Октава.	2 : 1
Большая терція .	5 : 4		

Такъ какъ минорный аккордъ имѣетъ малую терцію, то его отношеніе тоновъ, для do—миноръ имѣетъ:

do mi бемоль sol

$1 : {}^6/_5 : {}^3/_2$

Умножая всѣ части на 10 будемъ имѣть:

$$10 : ({}^{60}/_5) = 12 : ({}^{30}/_2) = 15$$

т. е. интервалы минорнаго трезвучія

10 : 12 : 15.

Изъ минорнаго трезвучія получимъ минорную гамму съ слѣдующими интервалами:

До миноръ:

do къ re	re къ mi-бемоль	mi-бемоль къ fa	fa къ sol	sol къ la-бемоль	la-бем. къ si-бем.	si-бем. къ do
9 : 8	16 : 15	10 : 9	9 : 8	9 : 8	9 : 8	10 : 9

Сравните съ интервалами на линейкѣ II, и вы убѣдитесь, что всѣ интервалы тѣ же, какъ и въ мажорной гаммѣ, но расположены въ другомъ порядкѣ.

VII.

Слуховой органъ.

Перейдемъ теперь къ краткому описанію нашего слуховаго органа.

Нашъ слуховой органъ состоитъ изъ трехъ отдѣленій: 1-е называется *наружнымъ* ухомъ, 2-е—*среднимъ* ухомъ или *барабанной полостью* и 3-е *внутреннимъ ухомъ* или *лабиринтомъ*.

Наружное ухо состоитъ изъ видимой снаружи ушной раковины, за которой идетъ вглубину слуховая трубка, называемая слуховымъ проходомъ. Она плотно замыкается перепонкой, называемой *барабанной*.

За барабанной перепонкой идетъ уже 2-е отдѣленіе, т. е. *барабанная полость* или просто барабанъ. Онъ представляетъ собой пещерку въ височной кости черепа, т. е. его стѣнки костяныя, кромѣ двухъ окошечекъ, называемыхъ *круглымъ и продолговатымъ* съ натянутыми на нихъ перепонками, которыми этотъ барабанъ соприкасается съ 3-мъ отдѣленіемъ или *лабиринтомъ*.

Но сперва разсмотримъ самый барабанъ. Какъ и всякій барабанъ, онъ наполненъ замкнутымъ воздухомъ. Чтобы этотъ воздухъ могъ мѣняться и быть всегда одного давленія съ давленіемъ наружнаго воздуха (безъ чего барабанная перепонка его то вдавливалась бы внутрь барабана, то выпячивалась), устроена особая трубка для обмѣна воздуха (Евстахіева). Она идетъ изъ барабана въ нашу глотку; въ обыкновенномъ состояніи она имѣетъ видъ спавшійся, т. е. не пропускаетъ воздуха. Но достаточно сдѣлать глотательное движеніе, какъ трубка расправляется и даетъ возможность воздуху барабана обмѣняться.

Но гдѣ же тѣ палочки, которыми стучатъ по обыкновеннымъ барабанамъ? Они есть, но лежатъ не снаружи барабана, а внутри его, и не онѣ бьютъ по барабанной перепонкой, а она бьетъ по нимъ и приводитъ ихъ въ такое движеніе, какое испытываетъ сама отъ сотрясеній наружнаго воздуха, отъ волнъ этого воздуха, образующагося при всякомъ звукѣ. Эти волны, проникая въ открытый снаружи ушной проходъ, ударяютъ въ барабанную перепонку (т. е. эти волны и представляютъ собою то, что у обыкновеннаго барабана представляютъ палки барабанщика). Но я уже сказалъ, что есть палки внутри барабана: онѣ состоятъ изъ трехъ крохотныхъ косточекъ, сочленныхъ другъ съ другомъ такъ, что если дрожитъ одна, то это дрожаніе проходитъ, какъ по рычагу, до послѣдней. Первая изъ этихъ косточекъ называется молоточкомъ. Одинъ то изъ ея отростковъ и получаетъ толчки отъ барабанной перепонки, передавая ихъ другимъ. Онъ (этотъ отростокъ молоточка) спаянъ съ барабанной перепонкой такъ, что движется за нею, при всякомъ ея колебаніи наружу и внутрь. Вторая косточка, поддерживающая этотъ молоточекъ въ опредѣленномъ положеніи, называется наковальней, а третья и послѣдняя называется стремешкомъ. Это стремешко имѣетъ видъ настоящаго стремени, и нижней частью своей (на которую ставятъ ногу) оно упирается въ то продолговатое окошечко,

о которымъ мы упомянули. Для чего? А вотъ для чего: когда барабанная перепонка толкаетъ молоточекъ, и молоточекъ толкнетъ впередъ стремешко, то оно вдавливается въ это продолговатое окошечко, закрытое перепонкой, и ведущее въ лабиринтъ. Лабиринтъ наполненъ жидкостью, и потому понятно, что когда стремешко вдавится въ окошечко, жидкость въ лабиринтѣ получаетъ толчекъ, и вотъ этотъ толчекъ жидкости уже передается окончаніямъ и развѣтленіямъ нервовъ, выходящихъ изъ лабиринта въ головной мозгъ. Однако жидкость этого лабиринта не прямо толкаетъ оканчанія нервовъ, а заставляетъ колебаться особые рѣснички, расположенныя на особыхъ микроскопическихъ столбикахъ, въ концахъ которыхъ имѣются нервныя клѣтки и волокна.

Однако, еслибы дѣло было такъ просто, то мы не отличали бы одного звука отъ другого. Всякій звукъ, производя, черезъ рядъ описанныхъ механизмовъ, толчки въ жидкости, вызывалъ бы одно и то же колебаніе этихъ волосковъ и мы слышали бы всегда одинъ и тотъ же звукъ.

Но устройство этого внутренняго лабиринта не такъ просто. Въ немъ имѣется перепончатый инструментъ, имѣющій видъ улитки и заключенный въ такой-же улиткообразный футляръ. Въ этой то улиткѣ есть перепонка, въ которой лучеобразно натянуты нервныя волокна, напоминающія струны и сходныя со струнами тѣмъ болѣе, что эти нервныя струнки все короче и короче, какъ струны на арфѣ: по крайней мѣрѣ содержащая ихъ перепонка (основная перепонка) въ двѣнадцать разъ шире въ верхней части улитки, чѣмъ въ нижней. На этой же основной перепонкѣ сидятъ двѣ системы, рядами, столбиковъ съ рѣсничками, которыя приводятся въ движеніе толчками жидкости *). И вотъ предполагаютъ, что эта перепонка или ея нервыструнки колеблятся отъ дрожанія рѣсничекъ и столбиковъ, но не всѣ сразу, а только тѣ, которые *настроены* также, какъ и звукъ, производящій дрожаніе жидкости, омывающій ихъ. Вы, конечно, знаете, что если вблизи открытаго рояля (нажавъ предварительно педаль) взять голосомъ или на другомъ инструментѣ какую нибудь ноту, то въ роялѣ отзовутся только тѣ струны, которыя настроены на этотъ самый тонъ. Вѣроятно, тоже происходитъ и съ этими струнками. Хотя на волоскахъ изъ столбиковъ отра-

*) Строеніе этого аппарата гораздо сложнѣе, но мы не беремся его описать.

жается каждое колебаніе жидкости (т. е. каждый звукъ), но пластинки начинаютъ дрожать только тѣ, которыя соотвѣтствуютъ своему особому звуку, а остальные остаются въ покоѣ. Это предположеніе сдѣлано великимъ физіологомъ Гельмгольцемъ. Противъ него возможно только одно сомнѣніе: рѣсничныхъ клѣточекъ, описанныхъ нами, насчитали до сихъ поръ не болѣе 20.000, а мы различаемъ гораздо большее число звуковъ. Но едва ли это возраженіе выдерживаютъ критику, потому что мы едва ли различаемъ чистыхъ (т. е. не смѣшанныхъ) звуковъ такъ много. А если звукъ сложенъ, то онъ разлагается на свои составные простые звуки по тому же закону сочувственныхъ колебаній (резонансы), о которомъ мы говорили выше.

VIII.

Свѣтъ. Гармонія цвѣтовъ.

Здѣсь установить такую же математическую теорію гармоніи трудно ужъ потому, что ряды звуковъ даютъ, вѣдь, намъ ряды октавъ, гдѣ повторяется одна и таже октава, но съ постоянно удваивающимся числомъ колебаній. Въ свѣтѣ же мы имѣемъ съ трудомъ одну октаву, если считать 7 цвѣтовъ въ спектрѣ. Но эти цвѣта, кромѣ того, незамѣтно переходятъ другъ въ друга, чего нѣтъ въ звукахъ. При этомъ и быстрота колебаній (т. е. число ихъ въ секунду) у свѣта превосходитъ всякое воображеніе. Въ то время, какъ звукъ распространяется въ атмосферѣ съ быстротой 158 саж. въ секунду (или немного болѣе) свѣтъ пробѣгаетъ міровое пространство на разстояніи 300,000 верстъ въ секунду. Въ то время, какъ число волнъ звука, начиная съ 62 секунды не идетъ дальше 40,000 въ секунду, число волнъ свѣта въ красномъ лучѣ (съ наименьшимъ числомъ вибрацій) равняется почти 400 билліонамъ колебаній въ секунду а въ фіолетовомъ (съ самыми частыми волнами) доходятъ до 600 биліоновъ въ секунду.

Нервъ, передающій мозгу впечатлѣнія глаза, исходитъ изъ такъ называемой сѣтчатой оболочки или „сѣтчатки“, находящейся на задней сторонѣ глазного яблока, внутри глаза. (См. рис. 3) Сѣтчатка состоитъ изъ безчисленныхъ развѣтвленій зрительнаго нерва, кончающихся особенными приспособленіями, въ видѣ микроскопическихъ колбочекъ и палочекъ, торчащихъ какъ щетинки: колбочки напоминаютъ щетинки, утолщенныя къ низу и онѣ гораздо ниже палочекъ (почти на половину). Предполагаютъ, что только кол-

бочки непосредственно сообщаются съ нервными окончаніями, а палочки при посредствѣ ихъ. И при томъ даже не всѣ колбочки имѣютъ свою особую нервную вѣточку: на 3.000.000 колбочекъ Брюккэ нашелъ всего около 1.000.000 волоконецъ нерва. Колбочекъ такъ много, что на 1 квадратный миллиметръ сѣтчатки ихъ приходится отъ 13.200 до 13.800. Такъ какъ не во всѣхъ мѣстахъ сѣтчатки ихъ одинаково много, то есть на ней мѣста болѣе или менѣе чувствительныя къ свѣту, есть даже „слѣпое пятно" и есть мѣсто особенно чувствительное (желтое пятно). Здѣсь чувствительность такъ велика, что каждая колбочка можетъ передавать особое свѣтовое ощущеніе, тогда какъ въ другихъ мѣстахъ нужно двѣ, три колбочки, чтобы его получить.

Описывать здѣсь подробно устройство глаза нѣтъ надобности. Важно только запомнить одно, что наша способность видѣть предметы зависитъ отъ зрительнаго нерва, развѣтвленія котораго, разсѣянныя въ видѣ сѣти на задней внутренней сторонѣ глазнаго яблока, называются сѣтчатою оболочкой (черт. III). Если эта оболочка повреждена или нервъ перерѣзанъ, мы ничего не увидимъ, хотя бы остальной глазъ былъ здоровъ.

Лучи свѣта (0_{I} и 0_{II}) входятъ въ глазъ черезъ прозрачную роговицу m., затѣмъ, проходя черезъ *хрусталикъ* l (называемый также линзой), преломляются и падаютъ на сѣтчатку въ точкахъ 0_{I} и 0_{II}). Благодаря этому преломленію, самый огромный предметъ, стоящій передъ глазами, напр., храмъ, получится на сѣтчаткѣ въ видѣ крохотнаго изображенія и вверхъ ногами, какъ въ камер-обскурѣ. Въ i указано вхожденіе въ глазъ нерва; онъ распространяется по сѣтчатой оболочкѣ и здѣсь снабженъ придатками о которыхъ сказано выше.

Теперь поговоримъ о самомъ свѣтѣ и прежде всего о цвѣтныхъ лучахъ или цвѣтахъ.

Отчего зависитъ цвѣтъ предметовъ? Откуда является этотъ цвѣтъ? Сами предметы не имѣютъ никакого цвѣта: ихъ цвѣтъ зависитъ отъ особеннаго свойства солнечнаго луча давать предметамъ различные цвѣта. Вы видите солнечный закатъ: то же самое небо, которое еще часъ назадъ казалось голубымъ, теперь сіяетъ всѣми цвѣтами радуги. Предметы, окружающіе васъ, тоже становятся красноватыми и оранжевыми. Вы видѣли радугу. Въ ней вы видите самые яркіе цвѣта. Но развѣ эти цвѣта принадлежатъ тучѣ или каплямъ дождя,

которыя собственно вы видите въ радугѣ. Нѣтъ. Это—лучи солнца, ударяя въ дождевыя капли, разбиваются на множество цвѣтныхъ лучей, которые отражаются въ нашъ глазъ, и мы видимъ радугу. Вы можете получить радугу и у себя въ комнатѣ.

Возьмите трехгранный кусокъ стекла (призму), пропустите черезъ него лучъ солнца, и на стѣнѣ появится маленькая радуга, т. е. полоска, окрашенная самыми яркими цвѣтами. (Отчего лучъ солнца раздѣляется призмой на цвѣтные лучи будетъ объяснено дальше). Вотъ вамъ ясное доказательство, что цвѣтъ предмета зависитъ не отъ предмета, а отъ свойства луча: вѣдь, стѣна или дверь, на которой вы увидите радугу, сами никакой радуги въ себѣ не имѣютъ. Но точно такъ же, если эта стѣна казалась вамъ ранѣе бѣлою, то это потому, что она отражаетъ въ вашъ глазъ бѣлые лучи солнца; если она черная, то это значитъ, что она лучей не отражаетъ *), а, стало быть, поглощаетъ ихъ, т. е. принимаетъ ихъ въ себя. Если же она желтая, или синяя, или красная, то отчего это происходитъ? Вы видѣли, что, пропуская черезъ трехгранный кусокъ стекла бѣлый солнечный лучъ, вы получили радугу, т. е. всевозможные яркіе цвѣта, а именно: красный, оранжевый, желтый, желто-зеленый, зеленый, синій и фіолетовый. Отчего же бѣлый лучъ могъ дать столько яркихъ лучей? Значитъ, бѣлый лучъ состоитъ, дѣйствительно, изъ всѣхъ этихъ лучей? Да, и это можно доказать многими способами: можно собрать эти лучи вмѣстѣ помощью приспособленныхъ для этого стеколъ и получится бѣлый лучъ. Можно, наконецъ, на кружкѣ картона нарисовать радугу и особою машинкой начать быстро вертѣть кружокъ, чтобы всѣ цвѣта слились, и тогда опять получится бѣлый цвѣтъ. Если просто смѣшать краски, то отъ этого еще не получится бѣлой краски, но это зависитъ отъ особыхъ причинъ, о которыхъ будетъ говориться дальше. И такъ, бѣлый лучъ, какъ оказывается, вовсе не такъ простъ: онъ состоитъ изъ множества цвѣтныхъ лучей. Предметы имѣютъ способность не только отражать лучи, но и поглощать ихъ. Мы видѣли, что бѣлый предметъ есть такой, который отра-

---

*) Вѣрнѣе сказать, отражаетъ, но очень мало: такъ, по изслѣдованіямъ Руда, черная бумага отражала около 5 проц. лучей (на сто), по другимъ тоже отъ 4 до 6 проц.

жаетъ всѣ лучи, черный—это такой, который, наоборотъ, всѣ лучи поглощаетъ; стало быть, зеленый предметъ будетъ такой, который изъ бѣлаго луча поглощаетъ всѣ лучи, кромѣ зеленаго, а зеленые отражаетъ въ нашъ глазъ; красный, наоборотъ, поглощаетъ всѣ лучи, кромѣ краснаго, и т. д.

Конечно, въ непрозрачныхъ предметахъ вы не можете видѣть поглощенныхъ лучей, но возьмите стаканъ воды и налейте въ него нѣсколько капель молока; вы увидите вотъ что: если вы будете смотрѣть сквозь стаканъ на солнечный свѣтъ, то смѣсь будетъ вамъ казаться желтоватою; если же будете смотрѣть на стаканъ, ставъ спиной къ свѣту, и держа стаканъ на темномъ фонѣ, то жидкость будетъ вамъ казаться синеватою. Отчего это? Очевидно, отъ того, что вода, смѣшанная съ молокомъ, *отразила* изъ бѣлаго солнечнаго луча только синія, а *пропустила* черезъ себя только желтоватыя лучи. Ихъ она не отразила, а такъ сказать, поглотила.

А куда же скрылись всѣ остальные лучи, входящіе въ составъ бѣлаго луча, и которые мы видимъ въ радугѣ? Вѣдь, ранѣе мы сказали, что бѣлый лучъ состоитъ изъ всѣхъ цвѣтовъ радуги, т. е. изъ краснаго, желтаго, зеленаго, синяго, фіолетоваго и т. д., а теперь оказывается, что бѣлый лучъ раздѣлился только на два,—на голубой (отраженный) и на желтый (поглощенный); а гдѣ же красный, зеленый и фіолетовый? Возьмите синее стекло и посмотрите сквозь него на синюю бумагу, и бумага будетъ вамъ казаться сѣровато-бѣлой; или: наложите синее стекло на желтое и получите бѣлый (или сѣрый) цвѣтъ, но никогда не зеленый*).

Но самъ зеленый цвѣтъ состоитъ изъ зеленаго и краснаго, а синій — изъ желтаго и фіолетоваго. Это можно доказать опытомъ, окрасивъ картонный кружокъ на одной части красной краской, а на остальной зеленой. Если этотъ кружокъ быстро крутить передь глазами, появится желтый цвѣтъ; если другой кружокъ окрасить въ одной части зеленоватой краской, а въ остальной фіолетовой, то вертя кружокъ передъ глазами, получимъ бѣлый. И такъ, когда вода, подмѣшанная молокомъ, отра-

---

*) Сѣрый цвѣтъ есть слабый бѣлый. Это можно доказать, помѣстивъ маленькій сѣрый квадратикъ на черную бумагу. На ней онъ будетъ казаться бѣлымъ.

зила синій, а пропустила желтый цвѣтъ, она въ сущности отразила зеленый + фіолетовый, а пропустила красный + зеленый.

Но такъ какъ синій, и желтый цвѣта не простые, а смѣшанные, то остаются только красный, зеленый и фіолетовый. Какіе же они: простые или тоже смѣшанные? Эти цвѣта простые. Такимъ образомъ, всѣ главные цвѣта можно изобразить такъ:

Простые: красный зеленый фіолетовый[1])

Смѣшанные: желтый голубой.

Теперь вы поймете, что всѣ остальные цвѣта получаются такъ: если въ желтомъ больше краснаго, чѣмъ зеленаго, то получится оранжевый, если, наоборотъ, больше зеленаго, то получится желто-зеленый. Если въ голубомъ больше зеленаго, то получится зелено-голубой, если же больше фіолетоваго, то получится синій (ультрамаринъ). Наконецъ, фіолетовый съ краснымъ даетъ пурпуровый.

Теперь уже можно объяснить, почему, смѣшивая не лучи желтый и синій, а желтую краску съ синей, мы получаемъ не бѣлый цвѣтъ, какъ бы должно, а зеленый. Это вотъ почему. Всякая краска, масляная-ли или водяная, есть порошекъ, лежащій въ нѣсколько слоевъ (въ маслѣ, или водѣ, или клею). Когда мы смѣшаемъ желтую и синюю краску, то получимъ, собственно, смѣсь, или мозаику изъ частицъ или пылинокъ желтыхъ и синихъ, лежащихъ не только рядомъ, но и другъ надъ другомъ въ нѣсколько слоевъ. Но вѣдь лучъ солнечнаго свѣта входитъ въ самую гущу краски, и тамъ лучи одни поглощаются, другія отразятся, а именно: желтыя частицы нашей краски *отразятъ* желтые лучи (значитъ зеленый + красный), а поглотятъ синія (зеленый + фіолетовый), а синія частички отразятъ синій (зеленый + фіолетовый) и поглотятъ желтый (зеленый + красный). Но эти отраженные лучи (зеленый, красный, зеленый, фіолетовый) не всѣ дойдутъ обратно изъ смѣси красокъ до нашего глаза, потому что, проходя обратно изъ смѣси въ нашъ глазъ, они встрѣтятъ по дорогѣ новыя частицы жел-

тыя и синія: желтыя будутъ поглощать красный и отразятъ зеленый, а синія будутъ поглощать фіолетовый и отразятъ зеленый: значитъ до нашего глаза дойдутъ только зеленые лучи.

Лучи, взаимно дополняющіе другъ друга, чтобы произвести бѣлый, называются *дополнительными*. Отъ ихъ помѣщенія рядомъ другъ съ другомъ зависитъ явленіе, которое знаетъ каждый художникъ, а именно: сосѣдство двухъ цвѣтовъ можетъ не только увеличивать или ослаблять ихъ кажущуюся яркость, но и совершенно измѣнять ихъ цвѣта *).

Такъ Шеврёль разсказываетъ очень курьезный случай: къ нему пришли фабриканты и жаловались, что ими были отданы художникамъ три матеріи краснаго, фіолетово-голубого и голубого цвѣта, чтобы ихъ украсить черными рисунками. Но когда матеріи были возвращены, то рисунки оказались не черными, но на красной матеріи были зеленые, на фіолетовой темнозеленые, а на голубой мѣдно-красныя. Между тѣмъ художники увѣряли, что дѣлали ихъ черной краской. Шеврель вырѣзалъ рисунки изъ матерій и положилъ ихъ на бѣлую бумагу. И что же оказалось? Рисунки

---

*) Ради наглядности, перечислимъ здѣсь по порядку дополнительные лучи спектра.

красный (основной). . . . . зелено-голубой.
оранжевый. . . . . голубовато-синій.
желтый. . . . . синій.
желто-зеленый . . . . фіолетовый (основной).
зеленый (основной, не имѣетъ пары).

Вотъ длина волнъ этихъ дополненныхъ другъ къ другу лучей:

Красный	656,2	тысячныхъ	миллиметра	Желтый 585,3
Желтовато синій . .	492,1	„	„	Синій 485,4
Оранжевый	607,7	„	„	Зеленовато-желтый 563,6
Голубой	489,7	„	„	Фіолетовый . . . 433

Кромѣ этихъ дополнительныхъ цвѣтовъ, Гельмгольтцъ указалъ нѣсколько другихъ паръ между промежуточными цвѣтами спектра.

Но можно отыскивать дополнительные цвѣта и для сложныхъ цвѣтовъ, не имѣющихся въ спектрѣ (въ чистомъ видѣ). Для этого употребляютъ особый приборъ, поляризирующій свѣтъ (поляризація есть раздѣленіе пучка лучей свѣта на два взаимно-противоположныхъ и какъ бы полярныхъ). Но описаніе этого прибора, а также результаты, полученные съ нимъ, очень сложны и не могутъ здѣсь быть изложены. Нѣкоторые изъ нихъ, добытые Бецольдомъ, мы упомянемъ въ текстѣ этого введенія.

были сдѣланы чистѣйшей черной краской! Отчего же произошелъ такой обманъ зрѣнія? Вы можете продѣлать тотъ же опытъ у себя: положите на столѣ большой кусокъ сѣрой бумаги, а на него положите небольшой квадратикъ изъ яркой красной, привязавъ этотъ квадратъ за уголокъ ниткой. Смотрите долго на этотъ красный кусокъ и вдругъ отдерните его прочь. Вы на его мѣстѣ теперь пустомъ, увидите на сѣромъ фонѣ *зеленый* квадратъ. Если же квадратикъ былъ бы изъ зеленой бумаги, то отдернувъ его, на мѣстѣ его увидѣли бы послѣ отдергиванія *красное* пятно. Предполагаютъ, что въ нашихъ глазахъ или въ нашихъ зрительныхъ нервахъ есть нѣсколько сортовъ нервовъ, или точнѣе, *три сорта нервовъ*, соотвѣтствующихъ тремъ основнымъ цвѣтамъ. Одинъ сортъ нервовъ возбуждается преимущественно краснымъ, другой зеленымъ, третій фіолетовымъ. Впечатлѣнія всѣхъ остальныхъ цвѣтовъ зависятъ отъ смѣси впечатлѣній этихъ трехъ сортовъ нервовъ. Такъ, если возбуждены сразу нервы, чуткіе къ зеленому и красному, то мы увидимъ желтый цвѣтъ, если возбуждены нервы, чуткіе къ фіолетовому и зеленому, мы увидимъ синій цвѣтъ, если возбуждены болѣе или менѣе одинаково—зеленые, красные и фіолетовые, то увидимъ бѣлый цвѣтъ. Теперь, замѣтьте вотъ что: наши нервы способны утомляться также, какъ и руки или ноги. И потому, если на нашъ глазъ дѣйствуетъ, напримѣръ, красный цвѣтъ, то нервъ, чуткій къ красному цвѣту притупляется на время, и если затѣмъ взглянуть на бѣлую или сѣрую поверхность, то она намъ покажется не бѣлой, а зеленоватой, потому что вашъ нервъ, воспринимающій красный цвѣтъ, усталъ, и теперь не ощущаетъ этого цвѣта въ бѣломъ лучѣ; два же прочіе нерва (для зеленаго и фіолетоваго) продолжаютъ ощущать соотвѣтственные лучи. Если насмотрѣвшись долго на какой нибудь лучъ, вы увидите на бѣломъ или черномъ фонѣ его дополнительный лучъ, то это явленіе будетъ называться *контрастнымъ* цвѣтомъ.

И вотъ это-то случилось съ фабрикантами, обратившимися къ Шеврелю. Черный рисунокъ на красномъ фонѣ казался имъ зеленымъ потому, что смотря на этотъ фонъ, они притупляли у себя нервы, воспріимчивые къ красному цвѣту, и потому, когда обращали вниманіе на черный рисунокъ, то не видѣли въ лучахъ, исходящихъ изъ него, красныхъ лучей, а видѣли цвѣтъ контрастный. Вы помните, конечно, что черный цвѣтъ все же отра-

жаетъ немного лучей (5/100), эти лучи бѣлые, но если вычесть изъ бѣлыхъ красные, то получится зеленоватый цвѣтъ. Наоборотъ, на фіолетовомъ фонѣ, по той же причинѣ, черный рисунокъ казался мѣдноватымъ.

Свѣтъ есть волнообразныя колебанія особаго вещества, распространеннаго всему міру, неимѣющаго вѣса и названнаго „эфиромъ“ *). Конечно, этого эфира никто не осязалъ. Но математически вычисленное существованіе его болѣе, чѣмъ вѣроятно, ибо безъ него не было бы объяснимо множество явленій. Во-первыхъ, не было бы понятно, почему, напримѣръ, бѣлый лучъ можетъ разлагаться на массу другихъ лучей, если его пропустить черезъ трехгранную призму. Благодаря же допущенію эфира и его волнъ, вычислено точно, что разные лучи свѣта суть просто колебанія съ разной длиной волны. Извѣстно, что лучъ свѣта проходитъ около 280,000 верстъ въ секунду (300,000 километровъ). Если мы возьмемъ быстроту колебаній краснаго луча, у котораго эти колебанія самыя медленныя сравнительно съ другими, то и тутъ будемъ имѣть 400 билліоновъ колебанія въ секунду (приблизительно), а у фіолетовыхъ,—самыхъ быстрыхъ—600 билліоновъ. Раздѣливъ 280,000 верстъ на 400 билліоновъ колебаній, найдемъ, что длина волны краснаго луча равна 0,0107 вершка, а длина фіолетоваго около 0,0101 в.

Чѣмъ ближе къ фіолетовому, тѣмъ волны короче, стало быть, въ секунду ихъ больше. Волны съ еще болѣе короткой волной, чѣмъ фіолетовый лучъ, уже не даютъ свѣта (или даютъ сперва слабый сѣроватый), но онѣ еще могутъ производить химическое дѣйствіе и чудеса лучей Рентгена. Быть можетъ, возможны существа, которыя увидятъ и эти невидимыя для насъ лучи или колебанія, въ формѣ совсѣмъ неизвѣстнаго намъ цвѣта. Точно также волны, которыя длиннѣе волны краснаго цвѣта, мы не видимъ (исключая какого-то подобія шоколаднаго цвѣта), но эти безцвѣтныя волны производятъ дѣйствіе тепловое.

Теперь намъ будетъ отчасти понятно, почему лучи раздѣляются, пройдя въ призмѣ. Вы замѣчали, конечно, что ложка или палочка, опущенная въ стаканъ съ водой, кажется какъ бы переломленною. Это зависитъ отъ того,

---

*) Конечно, ни одинъ изъ читателей не смѣшаетъ этого предполагаемаго свѣтоваго эфира съ тѣми эфирами, которые продаютъ въ аптекѣ.

что лучи свѣта измѣняютъ свой первоначальный путь, когда переходятъ изъ одной среды въ другую, напр., изъ болѣе густой въ болѣе жидкую (напримѣръ, изъ воды въ воздухъ), или, наоборотъ, изъ болѣе жидкой въ болѣе густую, если однако они падаютъ на поверхность, раздѣляющую обѣ среды, подъ угломъ, т.-е. наклонно.

Пояснимъ это еще больше: положите на дно чашки монету или тяжелый шарикъ и держите чашку на такой высотѣ передъ глазомъ, чтобы монета или шарикъ скрывались за краемъ чашки. Налейте потомъ въ чашку воды, продолжая смотрѣть на чашку съ того же мѣста, и вы увидите шарикъ. Отчего? Когда ранѣе лучъ свѣта, отражаемый шарикомъ въ вашъ глазъ, шелъ по воздуху, то между глазомъ и этимъ лучемъ былъ край чашки; когда же вы налили въ чашку воды, лучъ, пройдя воду и выйдя изъ нея въ воздухъ, сдѣлалъ колѣно, т.-е. какъ бы переломился, и сдѣлался наклоннѣе къ краю чашки, такъ что теперь достигаетъ вашего глаза.

Но отчего же можетъ происходить это преломленіе какъ не отъ того, что свѣтъ въ средахъ разной плотности имѣетъ разную скорость? Это особенно ясно на раздѣленіи лучей призма. Въ самомъ дѣлѣ, представьте, что лучъ, который есть рядъ разныхъ волнъ, входитъ наклонно изъ воздуха въ стеклянную призму, и такъ какъ длина и скорость волнъ у цвѣтныхъ лучей, какъ мы сказали, неодинаковы, то одни преломляются больше, другія меньше, ибо однимъ легче пройти эту среду, другимъ тяжелѣе: если вы поставите призму ребромъ вверхъ, то въ полученной радугѣ на верху получится красный цвѣтъ, онъ же окажется и менѣе другихъ преломленнымъ, за нимъ будетъ оранжевый, потомъ ниже желтый, далѣе—желто-зеленый, зеленый, голубой, синій и въ самомъ низу фіолетовый, съ самою короткой длиной волны. Если разсматривать эту радугу, называемую спектромъ, черезъ микроскопъ (устроенный въ особомъ инструментѣ, называемомъ спектроскопомъ), то окажется, что разные лучи отклоняются не на одинаковое разстояніе другъ отъ друга. Такъ если весь спектръ раздѣлить на 1000 равныхъ частей, написавъ на верхнемъ дѣленіи 0, то красный начнется отъ „0“ и перейдетъ въ оранжевый на 194 части, оранжевый, желто-оранжевый кончится и перейдетъ въ желтый на 230 части, зеленый начнется съ 344, голубой съ 495, чисто-фіолетовой будетъ

на 1000-й части, т. е. въ противоположномъ концѣ. Такимъ образомъ, пространство, занимаемое въ спектрѣ разными лучами, таково:

Красный	149	частей (изъ 1000).
Оранжево-красный	45	„ „ „
Оранжевый	16	„ „ „
Оранжево-желтый	20	„ „ „
Желтый	10	„ „ „
Зелено-желтый и желтовато-зеленый	104	„ „ „
Зеленый и голубовато-зеленый	103	„ „ „
Ціано-голубой	48	„ „ „
Голубой и голубовато-фіолетовый	311	„ „ „
Фіолетовый	194	„ „ „
Итого	1000	

Нижняя часть спектра (за фіолетовымъ) является сѣроватаго, верхняя (за краснымъ) шоколаднаго цвѣта.

Но лучи свѣта не только имѣютъ въ спектрѣ не одинаковыя мѣста, они имѣютъ не одинаковую яркость или силу свѣта *). И это особенно важно знать художникамъ, ибо бѣлый лучъ состоитъ изъ цвѣтныхъ лучей вовсе не одинаковой свѣтовой силы. Вотъ измѣренія силы свѣта разныхъ лучей, сдѣланныя Фирордомъ: если мы раздѣлимъ спектръ на 1000 частей, то между 40½ и 57-ю частью увидимъ темно-красный лучъ, и степень его силы обозначимъ числомъ равнымъ 80 единицамъ, то степень силы оранжеваго цвѣта, лежащаго между 189 и 220 дѣленіемъ, окажется около 7,000 единицъ, тогда какъ сила свѣта фіолетоваго, находящагося на 898 до 956 дѣленія, будетъ всего 13 единицъ съ десятой долей. Вотъ таблица различныхъ силъ свѣта.

Мѣсто спектра, выраженное въ тысячн. дѣленіяхъ.	Сила свѣта.	Названіе цвѣтовъ.
Отъ 40½ до 57	80	темно-красный.
„ 104½ до 121—71	493	чистый красный.
„ 112—74 до 138½	1,100	красный.
„ 158 до 168½	2,773	оранжево-красный.

*) Насыщенность свѣтовыми лучами.

Отъ 189 до 220—231	6,983	оранжевый и оранжево-желтый.
„ 220—32 до $231^1/_2$	7,891	оранжево-желтый.
„ $231^1/_2$ до 363	3,033	зеленовато-желтый и зеленый.
„ 389—85 до 493	1,100	зелено-голубой и голубой ціанов.
„ 493 до $558^1/_2$	493	голубой.
„ $623^1/_2$ до 689	$90^1/_2$	ультрамариновый (искуственный).
„ 758 до $825^1/_2$	36 (почти)	голубовато-фіолетовый.
и отъ 846 до 959	$13^1/_{10}$	фіолетовый.

Вы изъ этого видите, что степень силы свѣта желто-оранжевыхъ лучей въ нѣсколько тысячъ разъ больше синихъ и фіолетовыхъ и во много десятковъ разъ сильнѣе краснаго. Различная сила разныхъ природныхъ цвѣтовъ, конечно, играетъ роль въ той гармоніи цвѣтовъ природы, которую долженъ знать художникъ.

Краски, которыя употребляютъ художники, также имѣютъ не одинаковую силу свѣтового богатства.

Но вышеприведенная таблица силы свѣта не вполнѣ даетъ понятіе о количествѣ разныхъ цвѣтныхъ лучей въ бѣломъ лучѣ, ибо въ этой таблицѣ принята во вниманіе только *сила свѣта каждаго луча*, но не величина мѣста, занимаемаго имъ въ спектрѣ, о которой мы говорили выше. Въ самомъ дѣлѣ, иной лучъ спектра можетъ казаться менѣе яркимъ потому, что его лучи занимаютъ болѣе мѣста, тогда какъ самые яркіе лучи могутъ быть ярки оттого, что занимаютъ меньше мѣста, болѣе сгущены. Рудъ сдѣлалъ вычисленіе, въ которомъ принялъ во вниманіе и то и другое, и нашелъ, что сумма цвѣтнаго свѣта въ 1.000 частяхъ бѣлаго солнечнаго свѣта будетъ такова:

Сумма цвѣтнаго свѣта въ 1000 частяхъ бѣлаго солнечнаго свѣта:

Краснаго.	54
Оранжево-краснаго.	140
Оранжеваго.	80
Оранжево-желтаго	114

Желтаго.	54
Зеленовато-желтаго.	206
Желтовато-зеленаго.	121
Зеленаго и голубовато-зеленаго	134
Голубого ціановаго.	32
Голубого.	40
Ультрамариноваго и голубо-фіолетоваго. .	20
Фіолетоваго.	5
Итого	1000

Не надо, однако, чтобы читатель думалъ, что краски употребляемыя имъ, имѣютъ ту же пропорцію свѣта. Это опять таки другое дѣло: пояснимъ примѣромъ. Въ этой таблицѣ вы видите, что желтый лучъ содержитъ въ себѣ всего 54 ч. на 1.000 ч. свѣта изъ бѣлаго луча, т. е. около 5 ч. на 100. Между тѣмъ бумага, окрашенная желтымъ хромомъ, отражаетъ до 80 ч. (на 100 изъ бѣлаго луча). Это происходитъ отъ того, что хромъ отражаетъ изъ бѣлаго свѣта не только желтые лучи, но еще и множество другихъ, которые, соединяясь съ нимъ, даютъ особый оттѣнокъ хромовой краскѣ. Такъ, онъ отражаетъ и оранжево-желтый, и зеленовато-желтый, и красный, и оранжевый, и зеленый.

Цвѣта, называемые у художниковъ „теплыми" (если включить сюда и желтовато-зеленый) имѣютъ втрое больше свѣта, чѣмъ такъ называемые *холодные*. Если даже исключить желтовато-зеленый, то и тогда теплые цвѣта будутъ имѣть вдвое больше свѣта *). Теперь по существующей теоріи, мы видимъ разные цвѣта потому, что волны разной длины возбуждаютъ наши зрительные нервы. Эти нервы возбуждаются свѣтовыми колебаніями всѣхъ лучей, но съ нѣкоторою разницей: одни нервы болѣе чувствительны къ колебаніямъ красныхъ, другіе зеленыхъ, третьи фіолетовыхъ лучей. Но, однако, не надо думать, что нервы, возбуждаемые краснымъ цвѣтомъ, возбуждаются только краснымъ, а возбуждаемые зеленымъ,—возбуждаются только

[1]) Теплыми цвѣтами называются: красный, оранжевый, желтый и желто-зеленый, а холодными цвѣтами, лежащіе за чисто-зелеными, до фіолетоваго включительно.

зеленымъ. Нѣтъ, они возбуждаются всѣми лучами, но одними сильнѣе другими слабѣе.

Наглядно это представлено на приложенномъ ниже чертежѣ VII, Палочки, идущія вверхъ, представляютъ какъ бы свѣтовыя волны разной длины. Самыя длинныя будутъ возбуждать красное ощущеніе, самыя короткія фіолетовое. Три волнообразныя линіи, идущія поперекъ нихъ въ видѣ угловъ, изображаютъ наглядно наростаніе раздраженія въ 3-хъ родахъ нервовъ: всѣ три нерва возбуждаются самыми длинными волнами, но два очень слабо; одинъ нервъ всего сильнѣе, и его линія идетъ вверхъ; это и есть нервъ впечатлительный къ длиннымъ волнамъ (т.-е. къ красному свѣту). Но уже на извѣстномъ разстояніи, когда волны дѣлаются короче, его раздраженіе слабѣетъ и линія падаетъ, но усиливается раздраженіе другаго нерва, воспринимающаго лучи средней длины, зеленые; наконецъ, когда волны становятся еще короче, этотъ второй нервъ тоже становится менѣе воспріимчивъ, его линія падаетъ; за то возрастаетъ чуткость средняго нерва, фіолетоваго, и мы видимъ фіолетовый свѣтъ. Но изъ этого вы видите, что, стало быть, всѣ промежуточные цвѣта являются результатомъ различной степени возбужденія всѣхъ 3-хъ нервовъ и, такъ сказать, результатомъ смѣшенія этихъ возбужденій въ различныхъ пропорціяхъ. Но вотъ, благодаря этому-то и происходятъ всѣ свѣтовыя чудеса контраста, столь обманывающія насъ, ибо не только основные цвѣта могутъ, дѣйствуя на насъ, притуплять наше ощущеніе къ нимъ, и въ силу этого притупленія мы будемъ видѣть цвѣтъ, даваемый неутомленнымъ нервомъ, хотя бы этого цвѣта не было передъ нами; мало этого, тотъ же эффектъ возможенъ и относительно всѣхъ промежуточныхъ цвѣтовъ, то-есть лежащихъ между основными; каждый изъ нихъ, утомляя нашъ нервъ, придаетъ большую силу цвѣту, такъ сказать, противуположному себѣ или контрастному. И остается только отъискать для каждаго цвѣта его противоположность. Это весьма важно для живописца, ибо если два такихъ цвѣта помѣстить рядомъ, то оба будутъ казаться ярче. Смотря на одинъ изъ нихъ и перенося глазъ на другой, вы этотъ другой видите ярче, благодаря тому, что нервъ противоположнаго цвѣта утомленъ; перенося взглядъ отъ второго къ первому, первый окажется ярче потому же. Наоборотъ, если рядомъ стоятъ два цвѣта, сосѣднихъ по спектру, то они по той же причинѣ будутъ и

мѣнять цвѣтъ другъ друга: поставимъ рядомъ оранжевый и желтый, оранжевый будетъ намъ казаться краснѣе, а желтый зеленоватѣе. Почему? Потому что оранжевый какъ бы смѣсь желтаго и краснаго. Но если по сосѣдству съ нимъ есть желтый, то глазъ уже слабѣетъ къ желтымъ лучамъ, входящимъ въ составъ оранжеваго и потому видитъ въ оранжевомъ преимущественно красные лучи. Въ свою очередь желтый, стоящій рядомъ съ оранжевымъ, будетъ потому казаться зеленоватымъ, что онъ состоитъ изъ красныхъ и зеленыхъ лучей; но красными лучами глазъ уже утомляется, видя ихъ въ оранжевомъ, отъ этого въ желтомъ для него ярче выступятъ зеленые лучи. И такъ, всѣ цвѣта, стоящіе въ спектрѣ рядомъ, какъ бы отталкиваютъ другъ друга, принимая взамѣнъ цвѣтъ своихъ дальнѣйшихъ сосѣдей.

Здѣсь мы переходимъ къ теоріямъ гармоніи цвѣтовъ. Мы видѣли— что такое цвѣта взаимнодополнительные. Это тѣ цвѣта, которые при соединеніи другъ съ другомъ даютъ бѣлый цвѣтъ. Изъ чистыхъ, т. е. несмѣшанныхъ спектральныхъ цвѣтовъ составляются четыре пары: красный съ голубовато-зеленымъ; оранжевый и голубой; желтый и синій; зелено-желтый и фіолетовый (стр. 53). Зеленый не имѣетъ среди чистыхъ цвѣтовъ своего дополнительнаго; чтобы онъ далъ бѣлый цвѣтъ его смѣшиваютъ съ составнымъ „пурпурнымъ“ (см. черт. VIII) который есть смѣсь краснаго и фіолетоваго. Чтобы сдѣлать изъ смѣси этихъ дополнительныхъ цвѣтовъ, бѣлый, посредствомъ быстро вращающихся кружковъ, окрашенныхъ въ два дополнительныхъ цвѣта, нельзя брать одинаковое количество обоихъ цвѣтовъ. Такъ, чтобы посредствомъ вращающагося круга получить бѣлый изъ соединенія краснаго и зелено-голубаго, нужно, раздѣливъ кругъ радіусами на 360 градусовъ, покрывъ красной краской только 113%, а 147% зеленоголубой; для пары оранжевой и голубой, нужно отношеніе 105 градусовъ (оранж.) къ 255; желтаго къ синему — 140 къ 160, черножелтаго къ фіолетовому — 87 къ 313, наконецъ, зеленаго къ пурпуровому 83 къ 278.

Попробуйте положить краски одной какой-либо пары рядомъ, и вы замѣтите, что такое сосѣдство всего пріятнѣе для 2-й пары (оранжевой и голубой) и для 4-й (зеленовато-желтой и фіолетовой). При наложеніи рядомъ двухъ красокъ, образующихъ взаимно дополняющія пары, вы замѣтите

еще, что каждый цвѣтъ пары усиливаетъ свою яркость. Явленіе это зависитъ отъ дѣйствій *контраста.* Вашъ нервъ при взглядѣ на одинъ какой нибудь дополнительный цвѣтъ, напр. красный, утомляется имъ, а потому въ немъ вызывается контрастный цвѣтъ,—зелено-голубой, поэтому, переходя отъ краснаго къ зелено-голубому, глазъ видитъ этотъ послѣдній въ усиленной яркости. И тоже происходитъ отъ переноса взора обратно отъ зеленаго на красный. Въ этихъ случаяхъ говорятъ, что цвѣта кричатъ; это особенно замѣтно въ парахъ 1-го 2-го и 5. Чтобы уменьшить эту кричащую рѣзкость цвѣтовъ, между ними оставляютъ бѣлыя промежутки (въ декоративной живописи). Благодаря этому, при перенесеніи взгляда отъ одного цвѣта на другой, этотъ промежутокъ является нѣкоторымъ *переходомъ*; полагаютъ, что это происходитъ потому, что онъ пріобрѣтаетъ мнимую легкую окраску отъ обоихъ цвѣтовъ (значитъ, сѣроватую, включающую и тотъ и другой цвѣтъ, хотя *въ дѣйствительности* онъ бѣлый). Дѣйствительно, рѣжущее глазъ сосѣдство зелено-желтой и фіолетовой краски становятся слабѣе и это взаимное дѣйствіе цвѣтовъ другъ на друга дѣлается тѣмъ слабѣе, чѣмъ шире бѣлый промежутокъ. Но почему, если помѣстить между дополнительными цвѣтами черные промежутки, то, по мнѣнію многихъ, они производятъ меньшій результатъ, а на мой личный взглядъ, даже усиливаютъ грубость обоихъ цвѣтовъ? Мнѣ кажется, это явленіе объяснимо только теоріей подготовленной новизны: въ самомъ дѣлѣ, когда мы, напр. переходимъ отъ оранжеваго цвѣта къ голубому, черезъ бѣлый промежутокъ, то если мы видимъ на бѣломъ контратный цвѣтъ потому, что глазъ притупился къ оранжевымъ лучамъ бѣлаго промежутка, уже значитъ, это подготовляетъ насъ къ наступленію дѣйствительнаго голубаго. Черный же промежутокъ или совсѣмъ не вызываетъ нашего субъективнаго контрастнаго ощущенія (какъ мнѣ кажется), или въ случаѣ, если принять, что и онъ немножко смягчаетъ рѣзкость, то это „немножко“ зависитъ отъ меньшей подготовки нашего глаза, потому что субъективный голубой, видимый въ черномъ, слабѣе субъективнаго голубого видимаго на бѣломъ, потому что черный посылаетъ въ нашъ глазъ самое ничтожное количество свѣта.

Весьма дѣйствительными ослабленіями контраста являются усиленіе или ослабленіе *силы освѣщенія* въ одномъ изъ двухъ сосѣднихъ дополнительныхъ

цвѣтовъ, напр. когда желтый дѣлаютъ золотымъ, а красный ослабляютъ до коричневаго и т. д. Но въ этихъ случаяхъ они не будутъ дополнительными въ точномъ смыслѣ слова, такъ какъ мы видѣли, что для полученія точныхъ дополнительныхъ (т. е. дающихъ бѣлый), цвѣта должны быть даны въ опредѣленныхъ пропорціяхъ.

Къ смягчающимъ способамъ относятся и легкія прибавки къ дополнительнымъ цвѣтамъ *сосѣднихъ* съ ними, напр. къ красному оранжеваго, къ голубому зеленаго и т. д. Что здѣсь ослабленіе рѣзкости зависитъ отъ подготовки (по моей теоріи), это очевидно, такъ какъ въ этихъ смѣшеніяхъ, къ чистому контрасту дополнительнаго цвѣта прибавляется контрастный цвѣтъ сосѣдняго и мы, такимъ образомъ, вводимъ постепенно, а не сразу второй дополнительный цвѣтъ. Но это добавленіе сосѣднихъ цвѣтовъ совершается съ извѣстной закономѣрностью: для этого берется гамма цвѣтовъ, составляемая не изъ 10, а изъ 12 красокъ и они размѣщаются другъ противъ друга не по точному, а по приблизительному взаимному дополненію, а значитъ и по не полному, а только приблизительному контрасту. (См. рис. IX).

Если вы сравните этотъ рисунокъ съ рисункомъ десяти красочной гаммы, то легко замѣтите, что нѣкоторые цвѣта здѣсь имѣютъ примѣсь сосѣднихъ, напр. фіолетово-пурпурный, красно-пурпурный, красно-карминовый (съ примѣсью красно-пурп.) и т. д.

Замѣтимъ мимоходомъ, что подобно тому, какъ въ музыкѣ минорныя созвучія считаются печальными, а мажорныя бодрыми, радостными, въ сочетаніи цвѣтовъ пытаются видѣть печальныя и грустныя, и на оборотъ—бодрыя сочетанія. Изъ этихъ грустныхъ укажемъ сочетаніе синяго и оранжеваго, если оранжевый цвѣтъ понизить въ силѣ освѣщенія до коричневаго.

Цвѣтовые аккорды, подобныя музыкальнымъ трехзвучіямъ, называются въ живописи *тріадами*. Тріаду легко найдти на нашей двѣнадцати красочной гаммѣ, (см. рис. IX) взявъ любой цвѣтъ за основной и затѣмъ выбравъ пятый и девятый изъ нихъ, если идти отъ лѣвой руки къ правой; такъ съ зеленымъ даетъ тріаду зелено-желтый и синій; съ оранж.—зелено-голуб. и фіолетово-пурпурн. и т. д.

У старыхъ художниковъ—орнаментистовъ были и другія тріады: 1) красный, желтый, синій; 2) красный, желтый, зеленый; 7) оранжевый, зе-

леный, фіолетовый (въ старин. цвѣт. стеклахъ) 4) желтый, голубой, фіолетовый (тріада П. Веронеза).

Первая изъ этихъ тріадъ (красный, желтый, синій) состоитъ изъ цвѣтовъ, считающихся у художниковъ *основными*, потому что смѣшивая на палитрѣ эти три краски (но не свѣтовые лучи), можно получать почти всю гамму цвѣтовъ (такъ, смѣшиваніе желтаго съ синимъ даетъ зеленые цвѣта, краснаго съ синимъ—фіолетовые и т. д.).

Нельзя-ли объяснить гармонію цвѣтовъ математическими отношеніями числа ихъ колебаній, какъ въ гармоніи звуковъ?

Но вы видите прежде всего въ цвѣтахъ отсутствіе октавы, такъ какъ если возьмемъ колебаніе самаго низкаго цвѣта (краснаго) въ 400 биліоновъ, и самаго высокаго фіолетоваго въ 600 бил., то это будетъ отношеніе 2 къ 3, а не 1 къ 2, какъ въ октавѣ; чтобы была октава, къ красному, былъ бы необходимъ лучъ, имѣющій 800 биліоновъ колебаній. Отношеніе же 2 къ 3 есть въ музыкѣ отношеніе квинты, а не октавы. Чтобы уподобить послѣдовательность красокъ послѣдовательности звуковъ, сторонники этой теоріи придумали условную красочную гамму: начиная съ краснаго цвѣта, они послѣ фіолетоваго, поставили коричневый и черный (Зееманъ), которымъ заканчивается 1-я октава (съ діезами, какъ увидимъ сейчасъ). Затѣмъ начинается 2-я октава, конечно, опять начиная съ краснаго и кончая чернымъ, но къ каждой краскѣ этой второй октавы прибавляется въ извѣстной пропорція бѣлая; въ третьей октавѣ, пропорція бѣлой краски еще больше и т. д., и т. д. По этой условной гаммѣ, краски идутъ такъ: 1) прима (или музык. do) есть красный карминъ; 2) секунда (музык. re оранжевая; 3) терція (музык. mi)—желтая; 4) кварта (музык. fa)—зеленая; 5) квинта (музык. sol)—голубая; 6) секста (музык. la) — фіолетовая; 7) септима (музы. ci)—черная; 8) октава (музык. do слѣд. октавы) — опять карминъ, но съ примѣсью бѣлой. По Зееману съ дополн. проф. Петрушевскаго, мы имѣемъ какъ бы гамму *съ діезами* въ такой послѣдовательности: до=карминъ, do—діезъ=киноварь; re=оранжевый; re—діезъ=оранжево-желтая; mi—желтая; fa=зеленая; fa—діезъ=зелено—голубая или бирюзовая; sol=голубая; sol—діезъ—голубовато-синяя; la=фіолетовая; la діезъ= коричневая; ci=черная.

Зная теперь, что въ красочной гаммѣ введены (хотя и искусственно) подобія діезовъ, читатели поймутъ, что *тріады* (подобія аккордовъ, см. ранѣе) могутъ имѣть характеръ мажорныхъ и минорныхъ. Мы видѣли, что отношеніе между интервалами мажорнаго трехзвучія есть отношеніе примы къ большой терціи и квинтѣ. Чтобы получить мажорный акордъ do изъ красокъ, берутъ карминъ (см. выше). его терцію mi желтую окраску и его квинту sol—голубую; если хотятъ дать аккордъ мажорный на re, берутъ оранжевую, его большую терцію fa—зеленую и la-–фіолетовую — и т. д. Минорныя же тріады строятъ такъ: напр., для sol миноръ (голубой) берутъ голубую, коричневую (la діезъ) и оранжевую re, (верхней октавы) и т. д.

Вы видите, что здѣсь все произвольно, а потому нерѣдко эти фантастическіе сочетанія и аккорды выходятъ весьма не гармоничными. Мы упомянули объ этой теоріи, не придавая ей серьезнаго значенія.

IX.

Смѣхъ и плачъ.

Необходимо напомнить читателямъ, что когда какое нибудь внѣшнее впечатлѣніе возбуждаетъ нашъ чувствительный нервъ, напр., свѣтовое впечатлѣніе нервъ зрительный, слуховое—слуховой и т. д., то въ этомъ нервѣ образуется токъ (нѣчто, напоминающее гальваническій токъ, но неодинаковое съ нимъ). Такъ какъ чувствительный нервъ (называемый иначе „приносящимъ“) сообщается съ нервной клѣткой или нервнымъ центромъ, то и токъ приносится этимъ нервомъ въ клѣтку. Въ клѣткѣ происходитъ отъ этого нѣчто въ родѣ нервнаго взрыва или разряда, напоминающаго взрывъ или разрядъ пороха въ замкнутомъ пространствѣ отъ проникшей въ него электрической искры. Но при взрывѣ пороха происходитъ развитіе теплоты, образованіе газовъ, при взрывѣ же въ нервной клѣткѣ, освобождается значительное количество нервной энергіи, и эта энергія такъ сказать, бросается по всѣмъ нервамъ, исходящимъ изъ данной клѣтки, т. е. она возбуждаетъ токи во всѣхъ отходящихъ отъ нея нервахъ. Нѣсколько наглядныхъ фактовъ извѣстныхъ каждому, легко насъ убѣдить, что каждый такой взрывъ или „разрядъ“ распространяется по всей нашей нервной системѣ, а отъ нея и по всѣмъ мышцамъ и даже железкамъ нашего тѣла, хотя у

взрослыхъ это и не замѣтно, такъ какъ они привыкли сдерживать свои движенія (рефлексы). Но даже у людей взрослыхъ, вполнѣ владѣющихъ собою, неожиданный звукъ (выстрѣлъ, ударъ грома, турецкаго барабана) или свѣтъ (блескъ молніи) неожиданно-рѣзкое вкусовое или обонятельное впечатлѣніе вызываютъ сильное вздрагиваніе, т. е. сократительное или, наоборотъ, разслабленное состояніе всѣхъ мускуловъ тѣла. У маленькихъ дѣтей, не навыкнувшихъ задерживать свои движенія, подобный результатъ вызывается каждымъ впечатлѣніемъ слуховымъ, зрительнымъ или другимъ: они начинаютъ дѣлать движенія всѣмъ тѣломъ, руками, ногами, ихъ грудная клѣтка и гортань также начинаютъ возбуждаться: они смѣются, кричатъ, плачутъ и т. д.

Подобное явленіе можно замѣтить у взрослыхъ боящихся „щекотки", у нервныхъ дамъ и т. п.

Если мы не видимъ этого у людей, привыкшихъ владѣть собою, то это,—повторяемъ, — происходитъ только потому, что они задерживаютъ свои ненужныя и нецѣлесообразныя движенія. Для этой цѣли, какъ думаетъ проф. И. М. Сѣченовъ, въ мозгу существуютъ особые „задерживающіе центры", съ чѣмъ однако, не всѣ физіологи согласны. Они объясняютъ это явленіе задержки иными способами, напр. одновременнымъ возбужденіемъ *токовъ*, задерживающихъ излишнія движенія.

Правъ-ли Сѣченовъ или его оппоненты, для насъ безразлично. Важно намъ въ вопросѣ о смѣхѣ то, что мы научаемся останавливать ненужныя движенія при *обыкновенныхъ* привычныхъ впечатлѣніяхъ отъ явленій жизни. Но при чрезвычайныхъ впечатлѣніяхъ (каковы — выстрѣлъ, блескъ молніи, щекотка, очень горькій или ѣдкій вкусъ, сильный ударъ и т. п.) не выдерживаемъ и мы, люди взрослые и сдержанные, т. е. законъ разлитія токовъ по всѣму тѣлу (или *диффузіи* токовъ, какъ назвалъ его Ал. Бэнъ) обнаруживается и у насъ.

Къ такимъ экстраординарнымъ случаямъ именно и относятся съ одной стороны явленія комическія, вызывающія смѣхъ, и съ другой стороны потрясенія отъ печали, вызывающія слезы. Тутъ необходимо замѣтить, что при сильномъ смѣхѣ, вызываются на глаза слезы, сильная радость нерѣдко сопровождается рыданіями, а сильная печаль можетъ порождать истерическій хохотъ. Кромѣ того, и при сильномъ смѣхѣ, и при сильной пе-

чали случается наблюдать конвульсивныя движенія не только всѣхъ мышцъ лица, но и конечностей, т. е. рукъ, ногъ, пальцевъ.

Отсюда, очевидно, что нервный разрядъ, происходящій въ мозговыхъ центрахъ подъ вліяніемъ печальной эмоціи, или эмоціи веселой, комической, обладаетъ также огромной степенью диффузіи, которую при томъ же мы не привыкли сдерживать, такъ какъ такія эмоціи являются случаями не повседневными. Конечно, и къ нимъ можно приспособить свои задерживающіе нервные токи, какъ это бываетъ съ артиллеристами и солдатами во время войны.

Какъ мы видѣли, удовольствіе или радостное, веселое чувство является физіологически, какъ ощущеніе возстановленнаго равновѣсія, которое чѣмъ либо нарушено (см. выше). Это мы и видимъ при комической эмоціи: клоунъ или авторъ юмористъ подготовляютъ насъ къ ожиданію извѣстнаго результата, устанавливаемаго ими процесса (напр. клоунъ ставитъ рядъ стульевъ, вызывая въ насъ ожиданіе, что онъ черезъ нихъ перескочетъ). Ожиданіе это не сбывается въ томъ направленіи, въ какомъ мы подготовили для него задерживающую энергію и энергію нашего вниманія. Но все же выходъ для энергіи есть: клоунъ садится съ важнымъ видомъ на крайній стулъ и своимъ видомъ старается показать, что въ этомъ и состоитъ вся штука. Накопленная энергія бросается по относящимъ нервамъ и прежде всего, конечно, заставляетъ сокращаться мускулы тѣхъ органовъ нашего тѣла, которые менѣе тяжелы и отдаленны. Таковы мускулы грудной клѣтки, горла, лица, порождающіе своими сокращеніями смѣхъ. Если бы мы отчасти не были подготовлены самой профессіей клоуна или юмориста, что мы будемъ обмануты, эффектъ могъ бы перейти на другія центральныя области нашей нервной системы, вызвалъ бы сильныя эмоціи и даже аффекты гнѣва, негодованія, какъ это бываетъ при серьезномъ обманѣ. Здѣсь же смѣхъ нашъ ассоціируется съ извѣстнымъ удовольствіемъ, которое зависитъ отъ того, что юмористъ или клоунъ, какъ ни какъ, а дали исходъ (работу) той нервной энергіи, которую мы, такъ сказать, сосредоточили въ извѣстномъ мѣстѣ посредствомъ нашего ожиданія и напряженнаго вниманія. Вездѣ, это сосредоточеніе нервной энергіи въ одномъ направленіи было мгновеннымъ нарушеніемъ равновѣсія въ тотъ моментъ, когда ожиданіе не

исполнилось. Но юмористъ далъ ему все таки работу, хотя и въ другомъ направленіи, и въ результатѣ получался смѣхъ.

Совсѣмъ иное, когда нами овладѣваетъ эмоція печали. Мы видѣли въ первыхъ глазахъ, что здѣсь нарушенія равновѣсія происходятъ отъ исчезновенія привычнаго возбудителя нашихъ ощущеній и эмоцій (когда, напр., умираетъ или уѣзжаетъ любимый человѣкъ). Привычному накопленію энергіи нѣтъ исхода.

Нарушенное равновѣсіе длится, тяготѣя надъ мозгомъ и порождая состоянія скорби. Оно ищетъ исхода въ диффузіи токовъ: отсюда слезы, рыданія, истерическій смѣхъ, конвульсіи, но все это облегчаетъ временно, такъ какъ затѣмъ вновь наступаетъ накопленіе привычной суммы энергіи, т. е. неравновѣсіе, пока мало-по-малу не установится новое равновѣсіе: тогда исчезаетъ и печаль. Ужъ при самыхъ проводахъ (отъѣзжающаго или покойника), т. е., когда этотъ обычный источникъ нашихъ постоянныхъ впечатлѣній еще не скрылся отъ нашихъ глазъ, мы уже охвачены нарушеннымъ равновѣсіемъ: вѣдь, обычныя мысли, которыя соединяются у насъ съ даннымъ лицомъ, мы должны смѣнить радикально-противоположными.

Резюмируя вышеизложенное, можно сказать, что эмоція радости это разрѣшенное неравновѣсіе;—состояніе смѣха (комическаго) есть *отчасти* разрѣшенное неравновѣсіе, т. е. въ направленіи, котораго мы ожидали лишь смутно и неопредѣленно, и наконецъ, эмоція печали есть неразрѣшенное неравновѣсіе, ищущее хотя временнаго разрѣшенія въ плачѣ.

НАУЧНЫЯ ОСНОВЫ

КРАСОТЫ и ИСКУССТВА.

ГЛАВА I.

Простѣйшее опредѣленіе красоты.

Простѣйшее опредѣленіе красоты состоитъ въ томъ, что она есть *удовольствіе, лишенное всякой корыстной основы* или житейской, утилитарной прелести.

Извѣстныя формы неорганическаго, животнаго и растительнаго міра, явленія физическія, нравственныя и соціальныя, извѣстные цвѣта, звуки, линіи и сочетанія ихъ—нравятся намъ, восхищаютъ насъ и радуютъ, *повидимому*, безъ всякаго отношенія къ полезности и годности этихъ формъ и явленій для удовлетворенія какой-либо нашей нужды или потребности. Чувства, испытываемыя нами при этомъ, въ отличіе отъ пріятныхъ чувствъ, производимыхъ предметами и явленіями *нужными*, *полезными*, а также въ отличіе отъ всякаго другаго рода пріятныхъ чувствъ, люди называютъ чувствами красоты, прекраснаго, изящнаго.

Это простѣйшее опредѣленіе мы находимъ и у Канта, отъ котораго оно перешло ко многимъ позднѣйшимъ эстетикамъ. Теоріи ихъ мы разсмотримъ въ концѣ нашего изслѣдованія, гдѣ увидимъ также, что безкорыстно, т. е. чуждо житейскаго интереса вовсе не одно только чувство красоты.

Поэтому-то уже самъ Кантъ вносилъ поправку въ это опредѣленіе красоты, говоря, что „общій смыслъ или вкусъ къ прекрасному не есть дѣло *понятій*, а дѣло чувства. Онъ говоритъ, что всякое представленіе можетъ нравиться, но это будетъ частное удовольствіе, вытекающее изъ какого-нибудь понятія. Прекрасное же нравится *необходимо*; и эта необходимость не лежитъ ни въ какомъ понятіи, а лежитъ въ чувствѣ.

Все это—довольно туманно и разъяснится нами лишь впослѣдствіи. А теперь мы можемъ взять для нашей дальнѣйшей цѣли самое безспорное общее положеніе или два положенія:

1) *Красота есть одна изъ формъ удовольствія или наслажденія.*

2) *Одинъ изъ признаковъ этого именно наслажденія состоитъ въ томъ, что оно кажется намъ совершенно безпричиннымъ, т. е. чуждымъ всякаго житейскаго интереса или выгоды.*

Въ силу этой невозможности подыскать ему понятныя причины, и создавались всевозможныя метафизическія опредѣленія красоты: въ ней видѣли особую сущность (entitas), живущую внѣ человѣка, видѣли то генія (а въ древности даже Бога), то демона,—смотря потому, замѣчали ли больше благодѣтельное вліяніе красоты на нашу жизнь или ея роковое, иногда гибельное вліяніе (аскетическій взглядъ: въ наше время мы его встрѣчаемъ у Л. Н. Толстого).

Но разъ всѣми признано, что красота есть одинъ изъ видовъ удовольствія, то необходимо прежде всего опредѣлить научно—что такое удовольствіе вообще и затѣмъ сравнить его съ удовольствіемъ, даваемымъ красотой.

Только такимъ образомъ мы приблизимся къ разгадкѣ этой тайны красоты, занимающей человѣка въ теченіе тысячелѣтій и возбуждающей до сихъ поръ несогласія и пререканія.

ГЛАВА II.

Объясненіе удовольствія и страданія отношеніемъ между накопленіемъ и расходомъ энергіи: Спенсеръ, Гротъ, Дюмонъ. Объясненіе сосудо-двигательной системой: Джемсъ и Ланге.—Недостаточность этихъ объясненій.

Въ психо-физіологической литературѣ послѣдняго времени, мы имѣемъ нѣсколько объясненій удовольствія и страданія. Наиболѣе вѣскія изъ нихъ принадлежатъ Герберту Спенсеру, Дюмону, Н. Я. Гроту и, наконецъ, въ самое послѣднее время Marshall'ю [1]).

[1]) *Physical basis of pleasure and pain*, въ журналѣ *Mind*.

Начнемъ съ самыхъ простыхъ удовольствій, извѣстныхъ всѣмъ намъ по личному жизненному опыту:

1) Вы принялись съ удовольствіемъ за какую нибудь работу физическую или умственную, но послѣ нѣсколькихъ часовъ непрерывнаго труда удовольствіе пропадаетъ; органъ тѣла, которымъ вы работаете (глазъ, рука, мозгъ) начинаетъ уставать, чувствовать страданіе.

2) Вы долго находитесь безъ движенія, напримѣръ, по случаю болѣзни или ареста, и это отсутствіе движенія становится мукой. Въ это время, если вамъ дадутъ возможность двигаться, работать,—вы получите огромное удовольствіе. Точно также, выходя на прогулку послѣ долгаго, утомительнаго сидѣнья, вы чувствуете сперва огромное наслажденіе.

3) Выходя на умѣренный свѣтъ послѣ долгаго пребыванія въ полуосвѣщенной комнатѣ, или, наоборотъ, входя въ тѣнь послѣ долгаго пребыванія на яркомъ солнцѣ, вы чувствуете наслажденіе.

По истеченіи нѣкотораго времени вы привыкаете къ этому состоянію, наслажденіе исчезаетъ и наступаетъ безразличіе.

Объясненіе этого наслажденія и наступающаго затѣмъ безразличія лежитъ въ свойствахъ организма:

1) Каждое движеніе человѣка требуетъ сокращенія какихъ-нибудь мускуловъ, причемъ расходуется сила или энергія мускула и его вещество, а также энергія и вещество нерва, возбудившаго это движеніе.

2) Каждое впечатлѣніе человѣка, ощущеніе, душевное движеніе требуютъ расходованія нервовъ и нервныхъ центровъ, черезъ которые проходитъ это впечатлѣніе.

3) Каждый органъ, какъ и весь организмъ вырабатываетъ въ извѣстное время болѣе или менѣе опредѣленное количество мышечной и нервной энергіи. Также точно, въ опредѣленное время они могутъ возстановить лишь извѣстное количество вещества, растраченное на работу. Поэтому:

4) Если работа какого-нибудь органа продолжается черезъ чуръ долго,—его энергія и вещество не успѣваютъ пополняться приходомъ, являются нарушенія въ органѣ. Это чувствуется, какъ страданіе.

5) Но страданіе чувствуется и отъ того, что органъ переполненъ энергіей или избыткомъ вещества, если этой энергіи и веществу нѣтъ исхода въ работѣ.

Итакъ, страданіе можетъ причиняться одинаково двумя крайностями: или недостаткомъ энергіи (или вещества) въ органѣ и организмѣ, или излишкомъ и того, и другого.

Въ противоположность этому, удовольствіе порождается также двумя крайностями: или представившейся возможностью израсходовать излишній запасъ энергіи, или пополненіемъ истраченной энергіи, а также вещества. Отсюда то удовольствіе прогулки послѣ сидѣнья, отдыха послѣ утомленія, пріема пищи послѣ голода и т. д., и т. д.

Все это сводится *къ отношенію между энергіей или силой* (запасенной въ нашемъ организмѣ или отдѣльномъ органѣ) *и той работой, которую совершаетъ этотъ организмъ или органъ.*

По Спенсеру и Гроту, *удовольствіе мы чувствуемъ тогда, когда работа не превышаетъ запаса энергіи, или тогда, когда мы пополняемъ израсходованную энергію. Страданіе, наоборотъ, является тогда, когда работа превышаетъ запасъ энергіи или же когда она меньше накопленной энергіи.*

Однако это опредѣленіе не охватываетъ всѣхъ явленій удовольствія и страданія.

Я уже не буду говорить о такъ называемыхъ физическихъ страданіяхъ, въ родѣ боли отъ удара, обжога, раны; но и въ области душевныхъ страданій, какъ страданія отъ разлуки съ близкими или отъ ихъ смерти и т. д., и т. д.,—формула запасенной энергіи и ея отношенія къ тратѣ едва ли достаточна. Если мы предположимъ, наприм., что смерть любимаго существа вызываетъ страданіе отъ того, что горе, возбуждаемое этой смертью, требуетъ необычной потери энергіи, то, вѣдь, сперва нужно объяснить, почему-же горе вызываетъ такой расходъ энергіи, т. е. горе-то это и есть то страданіе, которое нужно объяснить. Потеря энергіи есть уже его слѣдствіе. Если допустимъ, наоборотъ, что горе, какъ доказываетъ физіологія, ослабляетъ и доводитъ до минимума всѣ отправленія организма, и мы объяснимъ страданіе не излишнимъ расходомъ энергіи, а, наоборотъ, излишнимъ остаткомъ ея, то опять является непонятнымъ самое горе, самое страданіе, причинившее такой эффектъ. А оно-то и требовало объясненія. Не дастъ-ли намъ отвѣта другая теорія (Джемса и Lange), чисто-біологическая и даже, какъ ее называютъ, „вазомоторная“?

Физіологія учитъ насъ, что каждый организмъ представляетъ извѣстное равновѣсіе. Безъ этого онъ началъ бы распадаться, разрушаться.

Это равновѣсіе имѣется не только въ цѣломъ организмѣ, но и во всѣхъ его органахъ, тканяхъ, даже клѣточкахъ, такъ что общее равновѣсіе есть система всѣхъ частныхъ, большихъ и маленькихъ, равновѣсій. Поддерживаются они у высшихъ животныхъ особыми нервными центрами и системами, регулирующими притокъ крови, а съ нею и энергіи, а именно: во-1-хъ такъ называемой сосудо-двигательной системой, съуживающей или расширяющей кровеносные сосуды, отчего происходитъ то приливъ, то оттокъ крови тамъ, гдѣ это нужно, и во-2-хъ центрами, замедляющими и ускоряющими общее кровообращеніе и дыханіе (сердце и легкія).

Давно уже было замѣчено, а въ послѣднее время подтверждается многими изслѣдованіями (см., наприм., работы И. Тарханова, а также новѣйшіе опыты P. Sollier), что всѣ наши душевныя движенія отражаются на этой регулирующей нервной системѣ. Это-то и подало мысль датскому ученому Lange и американскому Джемсу, еще въ 1884 и 1885 гг., построить теорію чувствованій на дѣятельности сосудодвигательной системы. По этой теоріи, не чувствованія вызываютъ волненія въ организмѣ, а эти волненія, т.-е. внутренніе процессы, отражаясь въ дѣятельности сосудо-двигательной системы, *сопровождаются* чувствованіями (эмоціями).

Но эта теорія, совершенно не объясняетъ, почему, напримѣръ, извѣстіе о смерти любимаго существа вдругъ заставляетъ взволноваться мои „внутренности“ (хотя бы въ смыслѣ съуженія сосудовъ), а впослѣдствіи въ нервныхъ центрахъ получается эмоція печали. Почему, наоборотъ, извѣстіе о смерти врага заставитъ расшириться мои кровеносные сосуды и уже затѣмъ въ нервныхъ центрахъ получится эмоція радости? Почему, наконецъ, чтеніе въ газетѣ объявленій о смерти десятковъ людей, мнѣ неизвѣстныхъ, не съуживаетъ и не расширяетъ моихъ сосудовъ?

Натянутость всѣхъ такихъ теорій очевидна.

И вотъ, я прихожу къ слѣдующему выводу: душевныя движенія (чувствованія, эмоціи) дѣйствительно отражаются на дѣятельности нашихъ вазомоторныхъ и регулирующихъ центровъ. Но, вѣдь, эти центры имѣютъ своей функціей сохраненіе органическаго равновѣсія. Стало быть, *не въ нару-*

шеніяхъ ли самого органическаго равновѣсія лежитъ источникъ страданій и высшихъ, и низшихъ существъ?

Да. Всѣ эмоціи, до самыхъ высшихъ, находятъ здѣсь свое объясненіе [1]).

ГЛАВА III.

Моя теорія удовольствія и страданія, какъ возстановленнаго или нарушеннаго равновѣсія.

Начнемъ съ ненормальныхъ страданій и удовольствій.

Тотъ, кто начинаетъ пить или курить, на первый разъ не чувствуетъ удовольствія, но, наоборотъ, испытываетъ страданія: жженіе въ горлѣ, головокруженіе, кашель, иногда рвоту, головную боль и т. д. Курить и пить заставляетъ его подражательность, нежеланіе отстать отъ другихъ, превозмогающія первыя страданія. Но вотъ онъ „привыкъ" курить и пить. Что это значитъ? Благодаря постоянному введенію въ организмъ алкоголя и никотина, старое равновѣсіе организма нарушено (отчего и были страданія), но затѣмъ установилось новое, въ которомъ введеніе въ организмъ алкоголя и никотина сдѣлалось существеннымъ элементомъ. Въ желудкѣ пріемы алкоголя произвели такія измѣненія, что онъ уже не можетъ работать попрежнему, если его не возбуждать вновь: работа его окажется пониженной. То же и съ дѣйствіемъ никотина, или морфія на нервы, мозгъ. И вотъ почему пріемъ этихъ ядовъ даетъ удовольствіе, а лишеніе—страданіе, иногда чисто-адское, хотя, въ то же время, они постепенно разрушаютъ все больше и больше организмъ (его равновѣсіе), требуя для компенсаціи все бо̀льшихъ и бо̀льшихъ дозъ яда, чтобы удержать это новое, убійственное равновѣсіе.

Привлекательная формула Фуллье: „страданіе есть смерть, а удовольствіе—жизнь", хотя и вѣрна въ общемъ, но должна пониматься съ большими оговорками: конечно, для пьяницы или морфиниста лишеніе алкоголя или морфія можетъ иногда, какъ говорятъ, причинить даже смерть, а пріемъ

[1]) Эта теорія первоначально изложена мною въ статьяхъ: *Что такое прогрессъ?* въ *Русскомъ Богатствѣ* 1885 г., кн. I и II.

этихъ ядовъ возвращаетъ ихъ къ жизни, наполняя чувствомъ удовольствія, но тутъ-то и очевидно, что одни чувствованія удовольствія и страданія не могутъ быть взяты показателями, критеріями *нормальной* жизни. Иногда для сохраненія жизни въ нормальномъ состояніи необходимо перетерпѣть временное страданіе (наприм., отвыкнуть отъ алкоголя, морфія, никотина), а не слѣдовать непосредственному чувству, слѣпо идя за нимъ. „Отвычка", какъ и „привычка", есть *установленіе новаго равновѣсія.* Страданіе будетъ длиться лишь до той поры, пока *нормальное, здоровое* равновѣсіе не возстановится.

Посмотримъ теперь на *страданія и удовольствія интеллектуальныя,* наприм., когда человѣкъ разочаровывается въ какомъ-нибудь своемъ вѣрованіи или чувствуетъ неудовлетворительность своего міросозерцанія. Одинъ изъ новыхъ нѣмецкихъ философовъ, Авенаріусъ давно уже развивалъ мысль, что стремленіе къ законченной системѣ міровоззрѣнія есть стремленіе къ устойчивому равновѣсію. И это совершенно совпадаетъ съ моей формулой: наши взгляды, вѣрованія образуютъ уравновѣшенную систему идей, фактовъ, чувствованій. Въ организмѣ этому соотвѣтствуетъ, конечно, извѣстная система чисто-механическихъ равновѣсій энергіи, молекулярнаго состоянія мозга и т. п. Вторгается новый фактъ, не вяжущійся съ вашей системою,—равновѣсіе нарушается. Вы чувствуете страданіе, и мысль ваша бросается во всѣ стороны, употребляетъ огромныя усилія, чтобы возстановить равновѣсіе. Въ удачномъ случаѣ, она или приспособитъ новый фактъ къ прежнему равновѣсію, или опровергнетъ его, или же перестроитъ систему, приведя ее къ измѣненному равновѣсію, и тогда вы почувствуете удовольствіе, облегченіе. Въ худшемъ случаѣ – (слабости воли или невозможности привести факты въ новое равновѣсіе)—является то, что въ просторѣчіи называется *расшатанностью* мысли (въ нашу эпоху явленіе обычное), и человѣкъ мечется всю жизнь, хватаясь за всякую теорію, лишь бы хотя временно отыскать равновѣсіе, которое безпрестанно исчезаетъ вновь, наполняя сознаніе смутной тоской и пустотой неудовлетворенности.

По этому же типу можно построить всѣ другія психическія страданія, наприм., отъѣздъ или смерть любимаго существа: видѣть извѣстное лицо, быть постоянно въ общеніи съ нимъ, т. е. получать *постоянно* извѣстную сумму вполнѣ опредѣленныхъ впечатлѣній, вызывающихъ соотвѣт-

ственную, вполнѣ опредѣленную работу нервовъ и мозга,— становится условіемъ психическаго равновѣсія. Вдругъ этотъ элементъ выпадаетъ, и вы страдаете тѣмъ сильнѣе, чѣмъ труднѣе возстановить или создать вновь утраченное равновѣсіе, наприм. замѣной одного любимаго человѣка другимъ. Иногда цѣлые годы чувствуется это неравновѣсіе, пока внутренняя органическая работа не залечитъ раны. Наоборотъ, возвращеніе любимаго существа, возстановляя нарушенную гармонію, причиняетъ глубокую радостную эмоцію.

Это опредѣленіе дѣлаетъ для насъ понятнымъ и то опредѣленіе удовольствія и страданія, которое дано Шопенгауэромъ, видѣвшимъ въ удовольствіи— удовлетвореніе воли, а въ страданіи, наоборотъ, ея неудовлетвореніе.

Воля, съ біологической и механической точки зрѣнія, есть стремленіе органической системы къ сохраненію равновѣсія или къ самосохраненію. *) Оно есть въ каждой клѣточкѣ, какъ и въ сложномъ организмѣ. *Психически же*, или субъективно, оно является намъ въ чувствѣ страданія и удовольствія и въ радостныхъ или печальныхъ эмоціяхъ или аффектахъ, носящихъ въ самихъ себѣ, т.-е. въ своей мучительности или пріятности, побужденія къ реакціямъ, къ дѣйствію, движенію (мучительное—устранить, удалить его или уйти отъ него, вообще измѣнить свое состояніе; пріятное же—удержать, сохранить, повторить).

Наконецъ, наша формула охватываетъ и формулу Фуллье, что удовольствіе есть жизнь, а страданіе—смерть: вѣдь, каждое—хотя бы частичное— нарушеніе равновѣсія есть частичное разрушеніе жизненности (пожалуй, назовите это „частичной смертью“), а всякое возстановленіе равновѣсія есть частичная побѣда жизни.

Формула, опредѣляющая удовольствіе и страданіе отношеніемъ дѣятельности къ запасу энергіи (Спенсеръ, Дюмонъ, Гротъ, Marshall), есть также только частный случай удовольствія и страданія, охватываемый и объясняемый „равновѣсіемъ“. Въ самомъ дѣлѣ, недостатокъ энергіи, какъ и ея избытокъ—сравнительно съ работой, суть нарушенія равновѣсія въ какой-либо

*) Эта теорія развита мною въ статьѣ „Автономія воли“. (Вопросы Философіи и психологіи за 1894 г.).

части тѣла или во всемъ тѣлѣ. И вотъ *почему* это несоотвѣтствіе прихода и расхода причиняетъ страданіе.

Наоборотъ, расходованіе излишне-накопленной энергіи на соотвѣтственную работу есть, очевидно, возстановленіе равновѣсія, и вотъ *почему* оно чувствуется какъ удовольствіе.

Что теорія Джемса-Ланге охватывается формулой равновѣсія, читатель уже видѣлъ: внутренностные и вазомоторные процессы являются *послѣдствіемъ* нарушеннаго равновѣсія и стремленія возстановить его. Поэтому, они только „указатели", внѣшніе выразители чувствованій, а не ихъ причины: такъ, термометръ—не причина холода или тепла, а только выразитель ихъ.

Несомнѣнно, что равновѣсіе организма не то у Петра, какое у Ивана. Рибо справедливо опредѣляетъ индивидуальность или характеръ лица—равнодѣйствующею всѣхъ его постоянныхъ свойствъ. Съ моей точки зрѣнія можно сказать: *индивидуальность или характеръ лица есть система его равновѣсій въ данное время.*

Прибавляю это выраженіе („въ данное время") для того, чтобы пояснить, что система равновѣсія можетъ не только колебаться и возстановляться временно, но и глубоко измѣняться на долгіе періоды, отъ чего зависитъ и измѣненіе характера, т.-е. эмоцій, чувствованій. И это происходитъ не только отъ алкоголя или морфія, какъ мы видѣли выше, а отъ причинъ вполнѣ нормальныхъ. Такъ, наприм., В. Г. Бѣлинскій въ свой петербургскій періодъ—иной человѣкъ, чѣмъ въ періодъ московскій. То, что раньше возбуждало въ немъ негодованіе (наприм., Жоржъ Зандъ), то впослѣдствіи доставляетъ ему удовольствіе. Другой примѣръ—Бьернсонъ. Первую половину своей жизни это—узкій націоналистъ. Послѣ поѣздки въ Италію, и особенно въ Парижъ, гдѣ онъ пробылъ три года и многому научился, это—врагъ всего узкаго, бичъ піэтизма и нетерпимости,—его идеалъ—„человѣкъ, а не норвежецъ".

Какъ это случилось?

Измѣнилась система убѣжденій подъ вліяніемъ новыхъ фактовъ и идей, измѣнилось и общее равновѣсіе всѣхъ системъ. Поэтому самосохраненіе системы стало иное. То, что прежде нарушало равновѣсіе и вызывало тяжелые эмоціи и аффекты, то теперь проходитъ безслѣдно для равновѣсія; наобо-

ротъ, что прежде радовало,—наприм., узкія національныя стремленія,—то теперь нарушаетъ душевное и нравственное равновѣсіе, возбуждая негодованіе и сказываясь сотнями брошюръ и пламенныхъ публичныхъ рѣчей.

ГЛАВА IV.

Точныя формулы удовольствія и страданія, выведенныя изъ теоріи равновѣсія въ связи съ теоріей сосудодвигательной.

Изъ предыдущаго очевидно, что для удовольствія необходима перемѣна или новизна, но такая новизна, которая не нарушала бы рѣзко и неожиданно привычнаго, установившагося равновѣсія органа или организма. Полное отсутствіе новизны причиняетъ одинаковое страданіе и дикарю, и жителю европейской столицы: если бы человѣка заставить безъ отдыха дѣлать одно и тоже дѣло, если бы бодрствованіе не смѣнялось для него періодомъ покоя и сна, или, наоборотъ,—періоды бездѣйствія (напр., въ тюрьмѣ) не смѣнялись бы періодами работы, онъ былъ бы обреченъ или на смерть, или на помѣшательство.

И такъ, замѣтимъ, что *всякое удовольствіе требуетъ подготовленной новизны или перемѣны*, будетъ ли эта новизна состоять изъ перехода отъ бездѣйствія (т. е. излишка накопленной энергіи) къ работѣ, или отъ утомленія (перерасхода энергіи) къ отдыху, т. е. къ новому накопленію энергіи.

При этомъ важно помнить, что дѣло можетъ идти о переполненіи энергіей не всего тѣла, а только отдѣльныхъ его частей, органовъ, нервныхъ центровъ,—и объ общемъ истощеніи энергіи не всего организма, а лишь отдѣльныхъ частей его—органовъ, нервовъ, нервныхъ центровъ и мозга. Стало быть, могутъ быть и постоянно бываютъ случаи, когда одни части тѣла истощены, другія переполнены энергіей. И тогда величайшее наслажденіе даютъ простыя перемѣны работы, требующія дѣятельности однихъ органовъ или центровъ, вмѣсто другихъ. При этомъ получается двойное удовольствіе—и отъ освобожденія излишка энергіи у однихъ органовъ, и отъ отдыха, т. е. пополненія истраченной энергіи,—другихъ.

Важно одно, чтобы органы были готовы къ работѣ, т. е. чтобы перемѣна возстановляла равновѣсіе, а не нарушала его.

Поэтому, и въ жизни дикаря, и въ жизни захолустья могутъ давать удовольствіе,—наряду съ естественными перемѣнами, даваемыми ритмической смѣной состояній природы,—еще и всякія другія перемѣны, если они подготовлены и не рѣзко-неожиданны. Пріѣздъ новаго лица, особенно, если его ожидали, доставляетъ огромное удовольствіе жителямъ захолустья. Появленіе разносчика съ новыми товарами, пріѣзжаго парня въ франтовскихъ сапогахъ и т. д. является источникомъ долгихъ разговоровъ и душевныхъ волненій. Но, повторяю, если мода, привезенная парнемъ, черезъ чуръ нова и неожиданна, она вызоветъ смѣхъ или раздраженіе, по крайней мѣрѣ, до тѣхъ поръ, пока къ ней не привыкнутъ. Появленіе велосипедистовъ въ глухой деревнѣ часто встрѣчается взрывомъ ненависти, какъ и появленіе человѣка въ очкахъ, если ихъ до той поры не видывали въ данномъ мѣстѣ. Вездѣ тотъ же законъ, плохо понятый Ломброзо, который назвалъ его *мизонеизмомъ*, т. е. отвращеніемъ къ новизнѣ, тогда какъ и у дикарей есть *любовь къ новизнѣ*, но есть, какъ и у всѣхъ людей, отвращеніе къ *неподготовленной новизнѣ*. Почему у дикарей это отвращеніе сильнѣе, мы увидимъ изъ нижеслѣдующаго.

Люди извѣстной мѣстности и эпохи, выросшіе при одинаковыхъ условіяхъ, должны имѣть болѣе или менѣе сходныя организаціи (системы равновѣсій), а стало быть, и эмоціи. Чѣмъ группа лицъ, знающихъ другъ друга и живущихъ вмѣстѣ, меньше, чѣмъ условія ея жизни проще, тѣмъ ея индивидуальности должны быть болѣе похожи другъ на друга и менѣе измѣнчивы. Такова первичная группа дикарей. Такова наша захолустная деревня. Сумма ихъ впечатлѣній ничтожна; перемѣны, испытываемыя ими, почти исключительно ограничиваются голодомъ и насыщеніемъ. Поэтому въ нихъ должно быть не только сходство организацій, а, стало быть, и реакцій (эмоцій и дѣйствій), но и *крайняя ихъ устойчивость, консерватизмъ*. Въ самомъ дѣлѣ, чѣмъ чаще человѣкъ испытываетъ перемѣны въ своемъ равновѣсіи подъ вліяніемъ смѣняющихся условій, тѣмъ его вазомоторная*)

*) Сосудодвигательная.

система должна быть приспособленнѣе къ нимъ, подвижнѣе, и наоборотъ. Но чѣмъ она подвижнѣе, тѣмъ быстрѣе она возстановляетъ нарушенныя равновѣсія и устраняетъ тяжелыя эмоціи. Наоборотъ, человѣкъ, непривыкшій къ перемѣнамъ, возстановляетъ равновѣсіе нарушенное новизной, весьма медленно; поэтому его тяжелыя эмоціи продолжительны, глубоки. Вотъ чѣмъ объясняется ненависть къ новизнѣ—мизонеизмъ, замѣчаемая у дикарей и въ глухихъ деревняхъ.

Какъ сильны и глубоки ихъ эмоціи относительно всего, къ чему они не привыкли, видно, напрпм., изъ разсказа Гальтона въ его *Inquary into human facultіes*: когда путешественникамъ по Африкѣ приходилось покупать у мѣстныхъ дикарей какую-нибудь домашнюю птицу или животное на обѣдъ, то это удавалось сдѣлать лишь съ величайшимъ трудомъ; при этомъ семья дикаря приходила въ страшное отчаяніе, какъ будто умеръ самый дорогой членъ семьи.

Этимъ объясняется чрезвычайная привязанность старыхъ деревенскихъ слугъ къ своимъ господамъ даже во времена крѣпостнаго права, когда обращеніе съ дворней было ужасно и, наоборотъ, легкая смѣна привязанностей и занятій у жителей большихъ городовъ и столицъ. У этихъ послѣднихъ вазомоторная система, устанавливающая равновѣсіе, стала приспособленнѣе къ перемѣнамъ, вслѣдствіе упражненія въ нихъ. Здѣсь даже является противоположный фактъ: жажда безпрестанныхъ перемѣнъ и новизны.

Однако, если въ большихъ городахъ жажда новизны доходитъ до крайности, то не слѣдуетъ думать, что она совершенно чужда жителямъ деревень. Здѣсь сама природа создаетъ эту потребность: въ смѣнѣ дня, ночи, въ смѣнѣ временъ года, сопровождаемыхъ смѣной труда, сортовъ развлеченій и т. п.

Наконецъ, тотъ же законъ обнаруживается и въ наслажденіи, которое дается намъ чувствомъ нашего возрастающаго развитія. Это дало мысль Фулье свести всю сущность удовольствія на одно развитіе. Однако, это обобщеніе нельзя считать правильнымъ. Развитіе есть лишь *одна изъ формъ* удовольствія, по тому же закону подготовленной новизны.

Такимъ образомъ, мы видимъ, что законъ удовольствія, такъ сказать, внѣдренъ въ нашъ организмъ самой природой, ея закономъ постепенности въ развитіи всѣхъ явленій. Наша нервная система есть лишь отраженіе

этого всеобщаго закона, по которому выработалась и сама природа и ея свойства.

Подводя итоги вышесказанному, мы находимъ:

1) Страданіе есть нарушеніе равновѣсія въ данномъ организмѣ или системѣ органовъ—или излишкомъ накопленной энергіи въ одномъ пунктѣ, или истощеніемъ этой энергіи.

2) Удовольствіе есть возстановленіе равновѣсія въ органѣ или системѣ органовъ — освобожденіемъ накопленной энергіи (или ея излишка), или же возстановленіемъ истраченной энергіи.

Отсюда понятно, почему удовольствіе или наслажденіе бываютъ всегда сравнительно коротки и смѣняются состояніемъ безразличія: вѣдь, самое состояніе равновѣсія не есть ни удовольствіе, ни страданіе. Оно не *чувствуется*, не замѣчается, какъ не чувствуется постоянное здоровье или благосостояніе.

Чтобы появилось опредѣленное, *сознательное* чувствованіе удовольствія или страданія, необходимо, чтобы обычное состояніе равновѣсія было нарушено (страданіе) на извѣстную степень (опредѣленную уже психофизіологическими опытами Вебера и Фехнера), или, наоборотъ, послѣ нарушенія, вновь возвратилось *столь же замѣтно* къ возстановленію (удовольствіе, наслажденіе).

ГЛАВА V.

Врожденныя или наслѣдственныя отвращенія и удовольствія: теоріи Шнейдера и Рише.—Теорія ассоціацій. — Удовольствія и страданія любви: теорія Шопенгауера; наша теорія.

Моя теорія удовольствія была бы не полна, еслибы я не сказалъ о врожденныхъ удовольствіяхъ и отвращеніяхъ,—напр., *вкусовыхъ*, *обонятельныхъ*, *половыхъ*. Такъ, сладкій вкусъ постоянно пріятнѣе горькаго, или извѣстные запахи постоянно намъ пріятны, тогда какъ другіе вызываютъ постоянныя отвращенія и т. п. О пріятныхъ и непріятныхъ слуховыхъ и зрительныхъ впечатлѣніяхъ я буду говорить въ другомъ мѣстѣ, въ

связи съ красотой въ области искусства. Объ остальныхъ врожденныхъ удовольствiяхъ мнѣ извѣстно только два солидныхъ изслѣдованiя: одно спецiальное, опирающееся на теорiю Дарвина, принадлежитъ Шнейдеру; другое дано въ нѣсколькихъ главахъ сочиненiя Ш. Рише „Les sens et l'intelligence".

Оба автора, хотя и различными путями, сводятъ всѣ врожденныя чувства удовольствiя и неудовольствiя на полезность или вредъ извѣстныхъ веществъ и предметовъ для человѣка въ теченiи долгихъ перiодовъ предшествующаго развитiя. Здѣсь, такъ сказать, отпечатался опытъ множества поколѣнiй въ мозгу и нервахъ, и эти послѣднiе (т. е. мозгъ и нервы) прямо реагируютъ на предметъ,—бывшiй когда-то вреднымъ,—непосредственнымъ чувствомъ отвращенiя, и на предметъ,—бывшiй полезнымъ,—непослѣдственнымъ чувствомъ влеченiя. Это отчасти тоже, что инстинктъ у животныхъ, заставляющiй ихъ избѣгать тѣхъ или другихъ предметовъ, той или другой пищи и, наоборотъ,—стремиться къ предметамъ имъ прiятнымъ.

И Рише, и Шнейдеръ приводятъ множество фактовъ въ подтвержденiе этого взгляда, причемъ Шнейдеръ даетъ еще и слѣдующее поясненiе: эти „вкусы" могли и должны вырабатываться естественнымъ подборомъ, *) какъ и другiя полезныя свойства организма, а именно: представимъ себѣ группу животныхъ, поселенныхъ на небольшомъ островѣ. Кругомъ нихъ есть растенiя и полезныя, и ядовитыя. Тѣ животныя, которыя безразлично станутъ употреблять ядовитыя растенiя, вымрутъ, а останутся тѣ, у которыхъ по какой-либо случайной оригинальности чувствовалось предпочтенiе растенiямъ полезнымъ и отвращенiе отъ вредныхъ. Что произойдетъ въ концѣ концовъ? Оставшiеся въ живыхъ самцы и самки передадутъ своимъ дѣтенышамъ въ усиленной формѣ свое нерасположенiе къ ядовитымъ растенiямъ и свое влеченiе къ полезнымъ. Это свойство будетъ усиливаться дальнѣйшимъ подборомъ, а въ концѣ нѣсколькихъ поколѣнiй явится ярко-выраженный инстинктъ *отвращенiя* къ виду, запаху, вкусу — ядовитыхъ растенiй, и, наоборотъ,—ярко выраженное чувство удовольствiя отъ полезныхъ растенiй.

---

*) Подробное изложенiе теорiи естественнаго подбора дано въ слѣдующей главѣ.

Что нѣкоторые ядовитые грибы даютъ ощущеніе сильной горечи, это извѣстно всѣмъ: значитъ, по этой теоріи, *ощущеніе горечи* есть продуктъ ряда опасныхъ опытовъ, отложившихся въ мозгу и создавшихъ свое *субъективное*, чувственное выраженіе въ видѣ этого чувства.

Но даже факты, кажущіеся опроверженіемъ этой теоріи, подтверждаютъ ее при болѣе глубокомъ изслѣдованіи. Такъ, хининъ полезенъ, но онъ горекъ (непріятенъ на вкусъ); мышьякъ ядовитъ, а сладокъ на вкусъ.

Рише замѣчаетъ по этому поводу вполнѣ правильно, что и мышьякъ, и хининъ не были извѣстны въ своемъ чистомъ видѣ нашимъ первобытнымъ предкамъ, а потому и инстинктивнаго ощущенія не могло возникнуть по отношенію къ нимъ.

Къ этому можно бы добавить, что хининъ въ большомъ количествѣ ядовитъ и вреденъ, а мышьякъ въ малыхъ дозахъ—полезенъ.

Теперь подставьте въ этотъ примѣръ, вмѣсто растеній, все, что вамъ угодно, напр., разные другіе сорта пищи, и вы получите объясненіе этихъ инстинктивныхъ удовольствій и отвращеній.

Пояснимъ еще однимъ примѣромъ: запахъ трупа, какъ и запахъ всякаго гніенія намъ отвратителенъ врожденно. Но мы знаемъ теперь, благодаря современной наукѣ, какое зло должны были причинять трупы сгнивающихъ людей и животныхъ нашимъ предкамъ, пока они не научились зарывать ихъ въ землю.

Объясненія Шнейдера и Рише нельзя считать полными, если мы и признаемъ ихъ правильность.

Рождается вопросъ: если эти отвращенія усиливались подборомъ, то откуда-же взялись первыя отвращенія, удержавшія нѣкоторыхъ отъ употребленія ядовитыхъ веществъ? „Это была простая случайность, или случайно явившееся свойство организма“,—отвѣчаетъ теорія естественнаго подбора.

Плохое объясненіе, если оно опирается на случайность.

Между тѣмъ, загадочный фактъ такихъ отвращеній станетъ понятенъ, если и его свести на теорію равновѣсія.

Во 1-хъ, ядовитое вещество не всѣхъ убивало на повалъ, какъ мы видимъ и теперь, когда крестьяне случайно съѣдаютъ ядовитыхъ грибовъ или дѣти полакомятся ядовитыми ягодами. Въ большинствѣ случаевъ, дѣло кончается лишь страданіями. Но эти страданія есть, какъ и всегда, продуктъ

нарушенія какого нибудь равновѣсія въ организмѣ. Эти страданія ассоціируются въ мозгу съ ядовитымъ предметомъ и могутъ передаться потомкамъ, какъ наслѣдственное отвращеніе. Сюда же относятся случаи отвращеній (идіосинкразій), свойственныхъ отдѣльнымъ семьямъ и лицамъ. |

Во 2-хъ, не всѣ должны были испытать лично на себѣ дѣйствіе вреднаго вещества. Если они видѣли страданія отъ него у своихъ близкихъ, то эти чужія страданія должны были также ассоціироваться съ вреднымъ предметомъ и дать такой-же результатъ, т. е. наслѣдственное отвращеніе.

Но вообще я долженъ замѣтить, что этихъ инстинктивныхъ ощущеній удовольствія и неудовольствія у человѣка весьма не много. Помимо „подбора“ они могутъ быть объясняемы и проще: вещества, вредныя организму, производятъ чаще всего непосредственныя поврежденія—въ обонятельномъ органѣ, въ языкѣ, въ нервныхъ центрахъ—своими химическими или черезъ-чуръ возбуждающими свойствами. Отсюда отвращеніе къ нимъ можетъ являться продуктомъ прямого нарушенія равновѣсія въ организмѣ или органѣ.

Далѣе: многія изъ нихъ могутъ быть отвратительны по ассоціаціи съ другими тяжелыми идеями или ощущеніями: напр., запахъ гніющаго мяса, или сѣро-водорода съ запахомъ трупа.

Но самымъ загадочнымъ изъ врожденныхъ удовольствій является *удовольствіе любви* (двухъ половъ другъ къ другу). Его сила такъ велика, что дѣлаетъ часто человѣка рабомъ, самоубійцей, а женщину заставляетъ забывать ужаснѣйшія муки родовъ. Это явленіе кажется такимъ загадочнымъ, что Шопенгауеръ придумалъ теорію, по которой „міровая воля“ вложила для обмана людей, чтобы заставить ихъ плодиться и множиться, иллюзію наслажденія въ грубый физіологическій актъ.

Однако, явленіе это становится весьма понятнымъ, если мы его разсмотримъ съ точки зрѣнія равновѣсія организма. О чувствѣ красоты, примѣшавшемся къ этому удовольствію, мы говоримъ въ слѣдующей главѣ, здѣсь-же будетъ идти рѣчь только о простомъ, неиндивидуализированномъ страданіи и удовольствіи отъ этого влеченія.

Намъ теперь извѣстно, что уже дѣленіе клѣточки (размноженіе дѣленіемъ) возникаетъ отъ избытка питанія, настолько увеличивающаго ростъ клѣтки, что прежнее равновѣсіе ея становится невозможнымъ. Путемъ долгой эволюціи, размноженіе раздѣлилось на два пола еще у растеній, то

есть, одинъ полъ, созрѣвая, вырабатываетъ новые органы, матеріалы и энергію для образованія клѣтки (яйца), другой-же строитъ то дѣятельное начало, которое, проникая въ клѣтку, вызываетъ въ ней дальнѣйшее развитіе. Но мы видѣли въ главѣ IV, что всякое накопленіе вещества и энергіи, всякая бездѣятельность органа вызываютъ страданіе именно нарушеніемъ равновѣсія. Это страданіе порождаетъ мучительное желаніе дать исходъ энергіи, освободить накопленіе вещества и энергіи, гдѣ-бы оно ни явилось. А это освобожденіе даетъ наслажденіе.

Все это мы и видимъ въ удовольствіи любви. И если здѣсь и страданіе, и наслажденіе пріобрѣтаютъ особенную силу и яркость, то это потому, что съ органами, соотвѣтствующими любви, связана дѣятельность огромнаго числа нервовъ, нервныхъ центровъ, центровъ дыханія, кровообращенія и сердца.

Наконецъ, и это главное въ нашемъ вопросѣ: даже самыя пріятныя вкусовыя, половыя и обонятельныя ощущенія, если они очень сильны и продолжительны, *утомляютъ,* т. е. надоѣдаютъ, вызываютъ отвращеніе.

ГЛАВА VI.

Физіологическій законъ удовольствія, проявляющійся въ общемъ чувствѣ красоты у животныхъ и человѣка. Половой подборъ.

Прежде чѣмъ мы покажемъ *особенности* удовольствія или наслажденія, даваемыя намъ предметами, которые мы называемъ красивыми, необходимо показать, что удовольствіе красоты, дѣйствительно, однородно со всѣми другими удовольствіями, — что оно кроется въ тѣхъ же основныхъ свойствахъ нашего организма, подчинено тому же закону равновѣсія путемъ пополненія и расходованія энергіи и вещества, — однимъ словомъ, что въ немъ нѣтъ ничего таинственнаго, мистическаго и метафизическаго, нѣтъ ни геніевъ, ни демоновъ, ни „сущностей“, нѣтъ ничего внѣшняго, стоящаго отдѣльно отъ человѣка, а не лежащаго въ общихъ законахъ его жизненныхъ процессовъ.

При этомъ я долженъ просить читателя и особенно читательницъ не пугаться того, что я начну мой анализъ чувства красоты съ того чувства,

которое мы наблюдаемъ у животныхъ. Здѣсь оно проще, а потому его основныя черты и свойства выступаютъ нагляднѣе.

Вамъ, конечно, извѣстно, что современная біологія объясняетъ развитіе животнаго царства и даже появленіе въ немъ всевозможныхъ типовъ „естественнымъ подборомъ“ родителей. Вы много слыхали порицаній пресловутой „борьбѣ за существованіе“, положенной Дарвиномъ въ основу этой теоріи.

Однако, всѣ эти порицанія суть плодъ поверхностнаго знакомства съ великой теоріей, такого знакомства которое составлено больше по слухамъ и популярнымъ статьямъ, чѣмъ по солидному изученію призведеній геніальнаго біолога.

Въ сущности, — какъ справедливо замѣтилъ Лесли Стефенъ, — пресловутая теорія „борьбы за существованіе“ есть ничто иное, какъ констатированіе всѣмъ извѣстнаго факта, что болѣе сильный, болѣе способный (приспособленный къ даннымъ условіямъ существованія) долженъ, вѣроятно, прожить легче и дольше среди данныхъ условій, чѣмъ слабый и неприспособленный.

Но эта простая истина ведетъ къ другой не менѣе простой истинѣ: мало-по-малу, въ данной средѣ, остается все меньше и меньше неприспособленныхъ къ ней и все больше и больше приспособленныхъ. Такъ какъ это вѣрно и относительно самцовъ, и относительно самокъ, то, въ концѣ концовъ, браки между ними сами собою оказываются какъ бы *подобранными,* т. е. наиболѣе приспособленные сходятся съ наиболѣе приспособленными, а у дѣтенышей усиливаются тѣ свойства, которыя помогли родителямъ „пережить“ своихъ менѣе приспособленныхъ товарищей. То-есть, здѣсь сама природа естественно совершаетъ то, что искусственно дѣлаетъ каждый хозяинъ, желая получить лучшую или даже новую породу животныхъ, птицъ, растеній,—т. е. природа производитъ новые виды или породы „естественнымъ подборомъ“, какъ хозяева—искусственнымъ.

Но если естественнымъ подборомъ развились свойства полезныя для животнаго въ данной средѣ, то былъ еще другой подборъ у животныхъ, подборъ „половой“, опредѣлявшійся *вкусомъ* самокъ къ красотѣ. Онъ могъ (т. е. этотъ подборъ или вкусъ красоты) иногда совпадать съ дѣйствіемъ естественнаго подбора, т. е. развивать и полезныя свойства (если

они нравились самкѣ), но могло быть и наоборотъ. Факты убѣждаютъ, что тысячи лѣтъ были потрачены животными на выработку и развитіе такихъ свойствъ, которыя не только не давали индивидууму лучшихъ средствъ для борьбы за существованіе, но даже лишали его и тѣхъ средствъ, которыми онъ обладалъ для защиты, добыванія пищи и т. д. Красивое опереніе райской птицы, выработавшееся вѣками, прелестный хвостъ павлина, ярко-красное опереніе многихъ лѣсныхъ птицъ отняли у первой—удобства полета, у павлина—также, а послѣднихъ лишили возможности укрываться въ зелени листьевъ.

„Большинство самцовъ птицъ, говоритъ Дарвинъ, чрезвычайно драчливы въ періодъ размноженія, и нѣкоторые снабжены особымъ оружіемъ, приспособленнымъ для поединковъ съ соперниками. Однако, наиболѣе драчливые и *наилучше вооруженные* самцы рѣдко пользуются успѣхомъ только вслѣдствіе возможности убивать и прогонять соперниковъ, но обладаютъ *особыми* средствами нравиться самкамъ“. Въ чемъ же заключаются эти средства? Въ чемъ, слѣдовательно,—„красота“ по чувствованіямъ самокъ?

„У нѣкоторыхъ, продолжаетъ Дарвинъ, эти средства заключаются въ пѣніи и странныхъ крикахъ или инструментальной музыкѣ; и самцы вслѣдствіе этого отличаются отъ самокъ по голосовымъ органамъ и по строенію нѣкоторыхъ перьевъ. Чрезвычайно разнообразные способы образованія различныхъ звуковъ даютъ намъ высокое понятіе о важности этого рода ухаживанія. Многія птицы стараются очаровать самокъ любовными танцами и позами, исполненными на землѣ или на воздухѣ, а иногда въ особо приготовленныхъ мѣстахъ. Но украшенія различныхъ родовъ, блестящіе оттѣнки, гребешки и мясистые придатки, великолѣпное опереніе, удлиненныя перья, хохлы и т. д. представляютъ обыкновенныя средства нравиться. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ новизна *имѣетъ, повидимому, особое обаяніе*. Украшенія самцовъ должны быть чрезвычайно важны для нихъ, *потому что въ довольно большомъ числѣ случаевъ они были пріобрѣтены цѣной большей опасности отъ непріятеля и даже съ потерей нѣкоторыхъ преимуществъ для соперниковъ*“. Въ другомъ мѣстѣ онъ говоритъ: „эти украшенія подвергаютъ ихъ опасности“... „они не зависятъ отъ прямыхъ условій жизни“... и т. д. Къ такимъ выводамъ Дарвинъ приходитъ изъ цѣлаго ряда фактовъ, собранныхъ въ XIII, XIV,

XV, XVI главахъ сочиненія „Происхожденіе человѣка и половой подборъ". Совершенно къ такимъ же выводамъ приходитъ онъ, разсматривая половой подборъ у млекопитающихъ. Лишь весьма немногія свойства, дававшія перевѣсъ въ половомъ подборѣ, т. е. предпочитаемыя самками, были свойствами полезными; въ большинствѣ же случаевъ это есть своеобразное исканіе красоты.

Мы не должны воображать, что животныя понимаютъ красоту также, какъ и мы. Напротивъ, нѣкоторыя породы, напр., чрезвычайно любятъ запахъ, издаваемый особыми жидкостями, выдѣляющимися у самцовъ; этотъ запахъ кажется отвратительнымъ особямъ другихъ породъ. При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что онъ не есть средство обороны. На первый взглядъ, въ красотѣ нѣтъ общаго принципа, все случайно и зависитъ отъ капризовъ вкуса. Но мы увидимъ, что это совсѣмъ не такъ. Но для этого займемся красотой у людей.

Переходя къ половому подбору у человѣка, мы окончательно поражаемся, съ одной стороны, замѣчательными противорѣчіями въ понятіяхъ отдѣльныхъ племенъ о красотѣ, а съ другой—*полнымъ несоотвѣтствіемъ этихъ понятій съ удобствомъ и пользой.*

Въ одномъ мѣстѣ волосы считаются красотой, въ другомъ хотятъ подвергнуть насилію миссіонера, если онъ не уничтожитъ у себя волосъ на всемъ тѣлѣ; въ одномъ мѣстѣ красота заключается въ маленькихъ губкахъ, въ другомъ—верхняя губа женщины, при помощи особаго инструмента (пелеле), подымается выше носа, а иногда даже выше глазъ (при смѣхѣ).

Первая готтентотская красавица считалась такой потому, что имѣла нѣкоторыя части сѣдалища небывалыхъ размѣровъ: она не могла встать на ноги, если сидѣла на ровномъ мѣстѣ, и должна была для этого ползти до какой-нибудь покатости.

Замѣчательно при этомъ, что у людей, какъ и у животныхъ, красотѣ, въ ея всевозможныхъ видоизмѣненіяхъ, придается необыкновенное значеніе, не смотря на то, что ея формы, какъ мы сейчасъ видѣли, не только безполезны, но и вредны. Какъ дорожитъ человѣчество тѣмъ, что оно считаетъ красотой, можно видѣть изъ безчисленныхъ разсказовъ путешественниковъ. Гумбольдтъ говоритъ, что индіецъ Ориноко, не обращающій никакого вниманія на комфортъ тѣла, будетъ работать двѣ недѣли для того,

чтобы купить краску, которая сдѣлаетъ его предметомъ удивленія, и что женщина, которая не задумается выйти изъ своей хижины безъ малѣйшихъ признаковъ одежды, никогда не рѣшится нарушить благопристойности до такой степени, чтобы показаться не раскрашенною.

„Путешественники замѣчаютъ, говоритъ Гербертъ Спенсеръ, что цвѣтныя бусы и побрякушки гораздо выше цѣнятся дикими племенами, нежели коленкоръ и суконные товары. Даже между нами многіе думаютъ больше о покроѣ платья, чѣмъ объ его удобствѣ“. Но зачѣмъ намъ далеко ходить за доказательствами того, какимъ значеніемъ еще пользуются у насъ украшенія? Развѣ не сотни фабрикъ и магазиновъ существуютъ лишь потому, что удовлетворяютъ потребности украшенія?

У насъ чувство красоты, вкусъ къ украшеніямъ различенъ не только въ различныхъ слояхъ общества, но измѣняется также и во времени, подъ именемъ моды. Красавица, по понятіямъ великосвѣтскаго франта,—какъ уже давно замѣтилъ авторъ „Эстетическихъ отношеній искусства къ дѣйствительности“, Н. Г. Чернышевскій,—будетъ казаться почти уродомъ въ крестьянской средѣ: томная, болѣзненная блѣдность, маленькія руки и ноги, тонкая талія не отвѣчаютъ крестьянскому чувству красоты, предпочитающему соединеніе мускульной силы, ловкости и здоровья; они не соотвѣтствуютъ также жирной, пухлой, крупитчатой красотѣ мѣщанскаго идеала красавицы.

Повидимому, нѣтъ возможности оріентироваться во всей этой разноголосицѣ. Вышеупомянутый авторъ пришелъ къ тому выводу, что прекрасное есть жизнь, — жизнь, какъ ее понимаетъ извѣстная среда. Но возникаетъ вопросъ: отчего и какимъ образомъ можетъ выразиться жизнь въ губѣ, приподнятой съ помощью пелеле или въ изуродованныхъ ногахъ китайскихъ женщинъ?

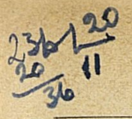
На всѣ эти вопросы уже возможенъ точный отвѣтъ, благодаря массѣ наблюденій, сдѣланныхъ надъ проявленіями чувства красоты у животныхъ и человѣка. Эти наблюденія приводятъ къ тому выводу, что въ основаніи чувства красоты лежатъ тѣ же элементарныя свойства нервной системы, какія мы видѣли до сихъ поръ, обозрѣвая причины удовольствія вообще, а также увидимъ впереди, изслѣдуя чувство красоты—звуковъ, цвѣтовъ, линій и проч.

Еще Гумбольдтъ находилъ, что человѣкъ восхищается всѣми особенностями, которыми надѣлила его природа, и часто старается преувеличить ихъ.

Дарвинъ, поддерживая это мнѣніе, развиваетъ его дальше. Въ самомъ дѣлѣ, если мы всмотримся въ тѣ факты, которые приведены выше, мы должны будемъ согласиться, что людямъ въ личной красотѣ нравится умѣренное усиленіе существенныхъ, характерныхъ признаковъ окружающаго ихъ типа. Такъ, мы упомянули о преслѣдованіи миссіонера за его волосы. Изслѣдованіе показываетъ, что волосы считаются уродствомъ въ племенахъ *маловолосатыхъ*, которыя, усиливая этотъ характерный признакъ свой, окончательно уничтожаютъ у себя волосы на лицѣ и головѣ. Народы, имѣющіе приплюснутый носъ, придавливаютъ его искусственнымъ образомъ. Также искусственно усиливаютъ типичныя формы черепа, губъ и другихъ частей тѣла. Красноватый цвѣтъ кожи нѣкоторыхъ племенъ заставляетъ утрировать это свойство при помощи окрашиванія, какъ мы видѣли, иногда очень дорогого. Наши бѣлила, румяна, парики и т. п., суть явленія того же рода, т. е. стремленіе усилить характерный цвѣтъ кожи или волосатость нашего племени. Наоборотъ, африканскіе негры считаютъ кожу тѣмъ красивѣе, чѣмъ она чернѣе. Надъ Мунго-Паркомъ смѣялись за бѣлый цвѣтъ его кожи. Бѣлое и румяное личико англійской лэди возбуждало отвращеніе въ нѣкоторыхъ желтокожихъ азіатскихъ племенахъ, потому что цвѣтъ ихъ собственной кожи казался имъ самымъ красивымъ и тѣмъ красивѣе, чѣмъ сильнѣе былъ выраженъ господствующій колоритъ, какъ мы это видѣли сейчасъ у негровъ.

Дарвинъ находитъ и у животныхъ тотъ же законъ: во всѣхъ, повидимому, разнообразныхъ вкусахъ красоты другого пола замѣчается слѣдующій общій элементъ: *животныя не любятъ формъ, отличающихся существенно отъ ихъ собственной, т. е.—животныхъ другихъ породъ, а въ предѣлахъ формъ своей породы имъ нравятся тѣ индивидуумы, которые представляютъ нѣкоторую новизну, которая, однако, не должна поражать своею рѣзкостью, иначе она ихъ отталкиваетъ.*

Бэнъ собралъ много фактовъ, на основаніи которыхъ можно было бы предполагать, что животныя не любятъ тѣхъ формъ, которыя напоминаютъ



имъ породы, *стоящія ниже.* Но эти наблюденія суть лишь одна сторона общаго закона, высказаннаго сейчасъ, и есть много фактовъ, доказывающихъ, что не нравятся одинаково, какъ низшія, такъ и высшія породы животныхъ, совершенно также, какъ дикарямъ не нравится бѣлый цвѣтъ кожи. Причина этого явленія лежитъ только въ привычкѣ, т. е. какъ мы показали ранѣе, въ установившемся *равновѣсіи* обычныхъ ощущеній отъ внѣшняго міра. Въ стремленіи Бэна объяснить чувство красоты и безобразія вышеупомянутымъ образомъ замѣтенъ предвзятый взглядъ о *цѣлесообразности* чувства красоты. Такой же предвзятый взглядъ мы находимъ и у Герберта Спенсера, который, думаетъ, что красивымъ считается то, что прежде казалось полезнымъ. Въ подтвержденіе этого мнѣнія можно, дѣйствительно, привести много фактовъ, но причина этого кроется совсѣмъ въ другомъ, а именно въ томъ, что первоначально чувство красоты не было отдѣляемо отъ пользы.

И такъ, вернемся къ воззрѣніямъ Дарвина, которыя представляются наиболѣе полными, т. е. охватывающими наибольшую массу фактовъ, почти не допускающими исключеній. Въ самомъ дѣлѣ, мельчайшія явленія этой области становятся понятными, благодаря объясненію Дарвина: если намъ нравится овальная форма лица, извѣстныя формы губъ, носа, извѣстный цвѣтъ кожи, если великосвѣтскому франту нравится болѣзненная блѣдность и крохотныя руки и ноги, а крестьянину могучіе мускулы и широкія плечи, если готтентоту нравится сѣдалище, не дающее подняться съ мѣста, а нашему буржуа жирная, расплывшаяся, задыхающаяся отъ полноты женщина-перина, то все это суть усиленія характерныхъ признаковъ окружающей среды, выработавшихся, разумѣется, подъ вліяніемъ условій жизни этой среды. Однако, чувство красоты слагалось подъ вліяніемъ дѣйствія этихъ характерныхъ признаковъ *безсознательно—путемъ привычки къ даннымъ формамъ.* Съ другой стороны, легкое усиленіе этихъ характерныхъ признаковъ является пріятной *новизной,* т. е. новизной, не *нарушающей привычки.* Дарвинъ совершенно вѣрно замѣчаетъ, что новизна, нарушающая привычку, считается *безобразіемъ.* Такъ, увидѣвъ въ первый разъ негра или китайца, мы находимъ ихъ безобразными. Но привычка (новое равновѣсіе въ воспринимающихъ нервныхъ центрахъ)

можетъ дойти до того, что мы и у нихъ будемъ находить красоту (примѣры будутъ дальше).

Такимъ образомъ, чувство красоты зависитъ у животныхъ главнымъ образомъ отъ двухъ причинъ: отъ привычки, съ одной стороны, и отъ потребности новизны, которая бы не противорѣчила привычкѣ — съ другой стороны. Въ силу этого, новизна ищется безсознательно въ усиленіи характерныхъ, типичныхъ признаковъ. Всякая рѣзкая новизна, какъ мы видѣли, поражаетъ непріятно, какъ звукъ, котораго не ожидаешь, какъ раздраженіе, къ которому мы не подготовлены. Приведемъ еще данныя: Горнъ, превосходный наблюдатель, который провелъ много лѣтъ съ американскими индѣйцами, замѣчаетъ, говоря о женщинахъ: „спросите у сѣвернаго индѣйца, что такое красота, и онъ отвѣтитъ: широкое, плоское лицо, маленькіе глаза, высокія скулы, три или четыре широкія, черныя полосы на каждой щекѣ, низкій лобъ, большой, широкій подбородокъ, толстый, крючковатый носъ, желто-коричневая кожа и груди, висящія до пояса“. — Палласъ, посѣтившій сѣверныя части китайской имперіи, говоритъ: „наиболѣе цѣнятся женщины манджурскаго типа, т. е. съ широкимъ лицомъ, выдавшимися скулами, очень широкимъ носомъ и громадными ушами“. Фогтъ замѣчаетъ, что наклонное положеніе глазъ, общее китайцамъ и японцамъ, *преувеличивается* на картинахъ, „повидимому, съ цѣлью показать вполнѣ ихъ красоту, въ отличіе отъ глазъ красноволосыхъ варваровъ“ (Дарвинъ).

Отличительныя черты жителей Кохинхины—круглыя головы и лица. По свидѣтельству Финфлейсона, женщины считаются у нихъ тѣмъ красивѣе, чѣмъ *сильнѣе* выраженъ у нихъ этотъ типъ. Негры смѣялись надъ Мунго-Паркомъ за бѣлизну его кожи. На западномъ берегу, какъ и на восточномъ, Африки, негры цѣнятъ совершенно черную кожу выше той, которая имѣетъ свѣтлый оттѣнокъ. Предводитель длинноволосаго племени Крау въ Сѣверной Америкѣ былъ выбранъ въ этотъ санъ за его длинные волосы. Калмыки, Новозеландцы и многія другія племена, имѣющія рѣдкіе волосы и бороду, вырываютъ вовсе всѣ волосы и даже брови.

Я не буду приводить дальнѣйшихъ доказательствъ: онѣ попадаются на глаза даже тамъ, гдѣ ихъ вовсе не ожидаешь. Такъ, въ эстетикѣ Фишера разсказывается о письмѣ Рафаэля, въ которомъ онъ жаловался на отсутствіе въ Римѣ красавицъ, на carestia di belle donne. Повидимому, въ этомъ

нѣтъ ничего особеннаго, и авторъ восклицаетъ: „да, не часто въ Римѣ встрѣчаются такія модели, какъ Витторія изъ Альбано во время Румора!“. Но разсмотрите внимательнѣе это явленіе. Тотъ же Фишеръ, двумя строками раньше, говоритъ, что Италія—страна красоты! Отчего же она *для него — страна красоты*, а Рафаэль не находитъ тамъ ни одной красавицы? И для Фишера, и для русскихъ она, дѣйствительно,—страна красоты, потому что въ ней сильнѣе, чѣмъ у насъ на родинѣ, выражены существенные, характерные признаки нашего европейскаго типа. Рафаэлю же они до того присмотрѣлись даже въ чертахъ мѣстныхъ красавицъ, иными словами, онъ, какъ художникъ,—т. е. человѣкъ наиболѣе раздражительный къ зрительнымъ впечатлѣніямъ,—до того утомился ими, что жаждалъ новизны (конечно, не малайскаго или негритянскаго типа, но тоже итальянскаго, напримѣръ, Витторіи изъ Альбано). Это не значитъ, что итальянокъ или итальянскій типъ онъ пересталъ считать красивыми, но отдѣльныя лица, которыя онъ встрѣчалъ, уже не выдавались для него изъ среды всѣхъ, а *всѣ* не могутъ казаться *красавицами*.

Пояснимъ это состояніе нервныхъ центровъ нѣсколько болѣе подробно. Что именно производитъ въ нихъ наибольшее утомленіе? Поэтому, что именно требуетъ наибольшаго отдыха, а слѣдовательно новизны или перемѣны? Чтобы отвѣтить на это, подумаемъ, какія именно впечатлѣнія нашихъ органовъ чувствъ особенно назойливо осаждаютъ насъ, а слѣдовательно и утомляютъ. Прежде всего, это будутъ извѣстныя, наиболѣе общія черты въ физіономіяхъ и фигурахъ членовъ нашей семьи, прислуги, нашихъ товарищей по работѣ или службѣ, вообще всей толпы нашихъ согражданъ на улицѣ, въ театрѣ, концертѣ. Всѣ эти лица и фигуры приблизительно одного типа, но въ этомъ типѣ есть черты болѣе типичныя, характерныя, т. е. *общераспространенныя*, а потому повторяющіяся, и есть черты, менѣе повторяющіяся. Понятно, что первыя болѣе всего должны попадаться на глаза во всѣхъ лицахъ, а потому въ этомъ направленіи нервы должны работать почти безостановочно. Въ соотвѣтствующихъ частяхъ аппарата и будетъ испытываться наибольшее утомленіе.

Далѣе, видъ извѣстной мѣстности, или домовъ и стѣнъ, среди которыхъ мы живемъ, также постоянно воздѣйствуетъ на зрительные нервы и

опять таки сильнѣе всего утомляетъ ихъ своими наиболѣе характерными, типичными признаками, которые, въ силу своей характерности, т. е. общераспространенности, наиболѣе часто попадаются на глаза.

Наконецъ, характеръ окружающихъ насъ ежедневно звуковъ родного языка, наиболѣе распространенная интонація, тэмбръ голосовъ, гласныя, согласныя буквы, ударенія и тактъ рѣчи, однимъ словомъ, все наиболѣе типичное, характерное въ окружающихъ звукахъ будетъ сразу и больше всего входить въ привычку, и въ тоже время утомлять, не смотря на наибольшее приспособленіе къ этимъ именно впечатлѣніямъ.

Замѣтьте, что, слѣдовательно, эти же черты *должны быть и самыми привычными.*

И такъ основная потребность здѣсь есть исканіе перемѣны, отдыха отъ наиболѣе типичныхъ впечатлѣній, но, однако, не уничтожая ихъ, такъ какъ они всего болѣе привычны.

Но это можетъ быть достигнуто единственно только усиленіемъ этихъ же самыхъ привычныхъ типичныхъ признаковъ, хотя на первый взглядъ это и кажется противорѣчіемъ.

Съ перваго раза кажется, что соединеніе двухъ этихъ условій невозможно, но оно-то и является вездѣ и во всемъ, что люди считаютъ красотою.

Чтобы доказать это, возьмемъ какой-нибудь случай изъ наиболѣе простыхъ. Мы видѣли, что есть, напримѣръ, въ Сѣверной Америкѣ племя Крау, отличающееся необыкновенно длинными волосами. Это наиболѣе характерный, наиболѣе общій признакъ членовъ племени. Кажется невѣроятнымъ, что эти надоѣвшіе, эти утомившіе зрѣніе длинные волосы считаются красотой, но это подтверждается фактами, приведенными въ предъидущей главѣ. Красота племени не замѣчается членами того-же племени до тѣхъ поръ, пока не появится иностранецъ, неимѣющій у себя въ наружности какого-нибудь отличительнаго признака племени, или-же соотечественникъ, страдающій такимъ же недостаткомъ. Такъ племя Крау не сознаетъ, что длинные волосы кажутся ему красотой, пока не явится человѣкъ съ короткими волосами, который покажется уродомъ, а всѣ остальные члены племени сразу покажутся,

сравнительно съ нимъ, красивыми. Такъ, если мы въ толпѣ видимъ негра, этотъ негръ, будь онъ первымъ красавцемъ по понятіямъ своего племени, третируется нами, какъ уродъ, потому что онъ черенъ, а его губы, носъ и черепъ не той формы, какую мы привыкли видѣть постоянно. Сравнительно съ нимъ наши некрасивыя лица начинаютъ казаться красивыми только потому, что менѣе уклоняются отъ окружающаго типа цвѣтомъ кожи, формой головы и пр., т. е. они—наша привычка. Мы только тутъ сознаемъ вполнѣ ясно, что привычный цвѣтъ кожи составляетъ для насъ необходимое условіе красоты, какъ негръ считаетъ такимъ-же необходимымъ условіемъ ея—черный цвѣтъ. Такимъ образомъ, красотой племени съ точки зрѣнія этого самаго племени считается все, что будетъ отличать его отъ другихъ, т. е. *все наиболѣе характерное, типичное въ данномъ племени, а потому и все наиболѣе привычное.* Это-же наиболѣе привычное будетъ въ тоже время и наиболѣе надоѣвшее, т. е. *утомляющее*, отчего и происходитъ слѣдующій фактъ: хотя негра толпа и будетъ считать уродомъ, но, тѣмъ не менѣе, пойдетъ смотрѣть его. Ее влечетъ потребность отдыха, новизны. Но, какъ мы видѣли, не всякая новизна и отдыхъ, доставляемый ею, кажутся намъ красотой. Чтобы новизна показалась красотой, необходимо, чтобы она не нарушала привычки. Всякое рѣзкое нарушеніе привычки, хотя и будетъ влечь насъ къ себѣ какъ новизна и отдыхъ, но будетъ въ то же время чувствоваться, какъ уродство, потому что, кромѣ удовольствія, отдыха или новизны, будетъ давать неудовольствіе—нарушенной привычки. Но племя и другимъ образомъ можетъ показать наблюдателю, что именно оно считаетъ въ себѣ наиболѣе красивымъ. Это случается тогда, когда среди самаго племени является индивидуумъ, имѣющій племенныя особенности въ усиленной степени. Такъ, въ племени Крау оказался индивидуумъ, имѣющій волосы длиною въ 10 ф. и 7 д., т. е. длиннѣе, чѣмъ у всѣхъ другихъ. Онъ приводилъ соотечественниковъ своихъ въ такой восторгъ, что былъ даже избранъ предводителемъ племени. Такъ, для насъ, въ нашей средѣ, будетъ казаться красавцемъ тотъ, въ комъ *типичныя свойства*, напр. бѣлизна кожи, румянецъ, форма черепа, овальная форма лица, извѣстной формы носъ, губы и пр., будутъ выражены въ усиленной степени.

И такъ, обратимъ еще разъ вниманіе читателя на то обстоятельство, что *красотой въ извѣстномъ племени считается не самая со-*

вокупность наиболѣе характерныхъ, т. е. привычныхъ признаковъ племени, которые въ то же время наиболѣе утомляютъ воспринимающіе органы,—а усиленіе этихъ признаковъ въ отдѣльномъ лицѣ; наоборотъ, отсутствіе этихъ признаковъ считается безобразіемъ.

ГЛАВА VII.

Нравственная красота и идеалы красоты.

Здѣсь необходимо сдѣлать одну оговорку.

Ощущенія красоты,—какъ увидятъ читатели въ слѣдующихъ главахъ,—зависятъ не отъ однихъ только тѣхъ *общихъ* свойствъ нервной системы, о которыхъ говорилось до сихъ поръ. Есть спеціальныя свойства, лежащія въ устройствѣ нашихъ органовъ чувствъ (уха и глаза) которыя заставляютъ насъ чувствовать удовольствіе или неудовольствіе отъ извѣстныхъ формъ линій или очертанія предметовъ и лицъ, отъ различныхъ сочетаній красокъ или цвѣтовъ, звуковъ или тоновъ.

Ниже постараемся указать эти спеціальныя причины ощущеній красоты зрительной и слуховой и тамъ же покажемъ, что, въ концѣ концовъ, онѣ сводятся къ тѣмъ же общимъ свойствамъ нервной системы. Но пока ихъ не слѣдуетъ смѣшивать.

Необходимо помнить, что чувство красоты чрезвычайно сложно, что въ составъ его входятъ не одни только простѣйшія свойства нервной системы, но и сложные процессы высшихъ мозговыхъ центровъ, законы ассоціаціи идей, чувствъ и образовъ, вліянія историческія, явленія изъ области умственной, философской и религіозной.

Правда, всѣ эти разнообразные элементы, если ихъ разобрать въ отдѣльности, оказываются связанными съ тѣми же общими законами нервной системы и мозга, такъ какъ эта система и мозгъ являются органами всѣхъ процессовъ нашей умственной, чувственной и эмоціональной жизни. Однако помня единство этого органа не слѣдуетъ забывать безконечнаго разнообразія психическихъ проявленій, для которыхъ онъ служитъ.

Для поясненія нашей мысли скажемъ два слова о красотѣ нравствен-

ной. Она чувствуется каждымъ. Кантъ утверждалъ, что самый закоренѣлый каторжникъ восхищается нравственнымъ или геройскимъ подвигомъ.

Необходимо отличать нравственную красоту отъ нравственности, какъ умственную красоту необходимо отличать отъ ума.

Здѣсь не мѣсто входить въ обсужденіе того, что такое нравственность и каково ея происхожденіе. Но всякому извѣстно по личному опыту и самонаблюденію, что въ области нравственной людьми управляютъ мотивы различнаго рода: иные изъ нихъ имѣютъ форму непосредственныхъ чувствъ, напоминающихъ инстинктъ, иные болѣе похожи на идеи или убѣжденія, принимающія видъ правилъ или принциповъ поведенія; наконецъ, есть мотивы нисшаго сорта—страхъ передъ общественнымъ мнѣніемъ или мнѣніемъ близкихъ, честолюбіе и т. п.

Но помимо всѣхъ этихъ мотивовъ, управляющихъ поведеніемъ, есть непосредственное чувство восхищенія передъ высокими, самоотверженными людьми или ихъ поступками. Вотъ это-то непосредственное чувство восхищенія, соединенное съ глубокимъ внутреннимъ наслажденіемъ, я и называю чувствомъ „нравственной красоты". Оно—совершенно безразсчетно, къ нему не примѣшивается никакихъ идей о пользѣ даннаго поступка—въ общемъ смыслѣ слова польза. Тутъ внутренній обликъ или душевное состояніе героя очаровываютъ также, какъ внѣшній обликъ красавца или красавицы.

Намъ извѣстно, что нравственныя понятія крайне разнообразны; соотвѣтственно этому и чувство нравственной красоты, подъ *вліяніемъ окружающей нравственной среды,* едва ли не столь же разнообразно, какъ и чувство половой красоты. Стоитъ только вспомнить разсказы путешественниковъ о поразительномъ разнообразіи взглядовъ дикарей на супружескую вѣрность, на отношенія дѣтей къ родителямъ, на кражу и пр.

Кого изъ насъ не приводитъ въ ужасъ людоѣдство? Между тѣмъ, существуютъ племена, гдѣ быть съѣденнымъ считается счастьемъ, почетомъ, идеаломъ блага, и воинъ, умирающій вдали отъ роднаго племени, плачетъ о томъ, что не будетъ съѣденъ своими. Тамъ такое чувство считается не только нравственнымъ, но и прекраснымъ; это доказывается тѣмъ, что оно воспѣвается въ пѣсняхъ.

Новизна, неподготовленная заранѣе, въ области нравственной кажется также уродствомъ. Такъ, Аристофанъ выставилъ Сократа нравственнымъ

уродомъ въ своей извѣстной комедіи. Я уже не говорю о томъ, что такая новизна должна терпѣть болѣе существенныя гоненія. Такихъ примѣровъ можно привести много, но, чтобы не ходить далеко, возьмемъ примѣръ извѣстный каждому: мы не увлекаемся идеальными героями, если они далеки отъ формъ героизма окружающей насъ среды; точно также насъ не потрясаютъ герои мелодрамъ, если они представляютъ собою лишь усиленія характерныхъ признаковъ окружающихъ насъ нравственныхъ типовъ.

Идеальные герои бульварныхъ или средневѣковыхъ романовъ, вызывавшіе восторженные слезы современныхъ имъ читателей, вызываютъ въ насъ смѣхъ. Восхищеніе возбуждаютъ развѣ только тѣ герои древнихъ и старинныхъ произведеній, въ которыхъ уловлены вѣчныя черты моральной красоты, живущія и въ нашу эпоху, или же такія свойства души, которыя мы до сихъ поръ переживаемъ въ дѣтствѣ и юности (таковы свойства героевъ Гомера).

Но внѣ этихъ предѣловъ, чувство нравственной красоты также разнообразно у разныхъ народовъ и даже классовъ одного и того-же общества, какъ и чувство физической красоты. Есть племена, гдѣ ловкая кража считается добродѣтелью; ловкій воръ тамъ считается идеаломъ нравственной красоты, а человѣкъ не умѣющій красть—смѣшнымъ чудакомъ. Вспомните, какимъ идеальнымъ существомъ кажется взяточникъ Юсовъ самому себѣ и Бѣлогубову, въ „Доходномъ мѣстѣ“, и какой смѣхъ возбуждаетъ въ нихъ честный Жадовъ. Вспомните восклицаніе Расплюева о Кречинскомъ: „великій богатырь, магъ и волшебникъ!“

Это—восхищеніе той нравственной красотой, которая создалась въ душахъ этихъ людей, какъ усиленіе типическихъ признаковъ среды, окружающей ихъ, т. е. среды взяточниковъ, шулеровъ и мошенниковъ.

Необходимо, однако, замѣтить, что художественное изображеніе красоты создаетъ само искусственную среду, какъ физической, такъ и нравственной красоты. Эта среда можетъ въ свою очередь вліять на образованіе чувства красоты и безобразія, разумѣется, въ тѣхъ индивидуумахъ, которые испытываютъ продолжительное вліяніе такой искусственной среды.

Теперь укажемъ еще одну черту нравственной красоты, общую красотѣ всякаго рода. Нравственная красота влечетъ къ себѣ безсознательно, господствуетъ безотчетно, иногда вопреки всякимъ расчетамъ, выгоды, часто съ

опасностью жизни. Потребность видѣть въ себѣ самомъ нравственную красоту иногда двигаетъ на величайшіе подвиги самопожертвованія.

Какъ-же объяснить такое могучее дѣйствіе нравственной красоты (и вообще красоты), создавшей ей репутацію то демонской, то божественной, но всегда *таинственной* силы? Это объясняется тѣмъ же, чѣмъ объясняютъ дѣйствіе гипнотическаго внушенія. Человѣку, въ гипнотическомъ снѣ сдѣлано приказаніе—исполнить что нибудь. Когда онъ пробудился, онъ не можетъ вспомнить,—откуда явилось у него стремленіе выполнить данное приказаніе, но оно настоятельно заявляетъ о себѣ въ его мозгу. Онъ не знаетъ откуда оно исходитъ, откуда оно явилось въ его сознаніи, а оно тамъ вновь и вновь кричитъ о себѣ. Никакого критерія, чтобы оцѣнить его,—нѣтъ, ибо оно стоитъ отдѣльно отъ его обычной, логической душевной жизни. Но также дѣйствуетъ — только въ иной формѣ, — общій законъ удовольствія и страданія, который мы нашли въ предъидущей главѣ, — именно законъ *подготовленной новизны* или перемѣны. Здѣсь его органы суть различные нервные центры и клѣтки, а потому ихъ ощущенія удовольствія или неудовольствія менѣе отчетливы въ смыслѣ причины и мѣста ихъ возникновенія, т. е. мы не можемъ опредѣлить для себя: гдѣ же, т. е. въ какомъ мѣстѣ нашего тѣла или въ какомъ органѣ мы ощущаемъ удовольствіе и страданіе. Если я обжогъ себѣ палецъ или у меня устали руки отъ продолжительнаго писанія, я точно опредѣляю мѣсто (локализирую) непріятное впечатлѣніе. Точно также я совершенно ясно локализирую впечатлѣнія обонятельныя и вкусовыя, какъ пріятныя, такъ и непріятныя. И во всѣхъ этихъ случаяхъ я знаю опредѣленно ихъ причину.

Совершенно иное дѣло, когда эти ощущенія являются въ нервныхъ и мозговыхъ центрахъ, которыхъ я никогда непосредственно не вижу, не знаю и о существованіи которыхъ мнѣ говоритъ только анатомія или физіологія.

Поэтому-то чувство красоты и кажется совершенно не похожимъ на всѣ остальныя удовольствія.

Всѣ остальныя удовольствія возникаютъ въ опредѣленныхъ мѣстахъ и органахъ чувствъ; здѣсь же они кажутся возникающими прямо *въ душѣ*, въ какой-то таинственной глубинѣ моего „я“, а потому и сами они поражаютъ людей своей таинственностью, мистичностью, необъяснимостью.

Въ заключеніе, скажемъ два слова объ *идеалахъ* красоты или объ идеальной красотѣ. Идеалъ красоты образуется въ мозгу также, какъ идеальная прямая линія. Никто не видѣлъ въ природѣ такой линіи, но видѣлъ приближенія къ ней. Изъ этихъ приближеній создалось понятіе объ идеальной прямой. Всѣ элемены ея взяты изъ опыта, очищеннаго отъ примѣсей естественнаго несовершенства.

Точно также и идеалъ красоты. Онъ возникаетъ изъ опыта ощущеній красоты обыкновенной, свойственной каждому народу, но доводимой до преувеличенія воображеніемъ. Таковъ идеалъ готентотской Венеры, какъ и Венеры милосской. Ниже мы будемъ говорить объ иномъ, болѣе общечеловѣческомъ идеалѣ красоты.

ГЛАВА VIII.

Красота и польза.

До сихъ поръ мы имѣемъ основаніе думать, что красота и польза суть что-то враждебное: въ самомъ дѣлѣ, какая польза въ волосахъ, имѣющихъ 10 ф. и 7 д. длины, или въ такомъ сѣдалищѣ, которое не даетъ подняться съ мѣста, или въ приплюснутыхъ носахъ и раздавленныхъ ногахъ? Какая польза павлину отъ его хвоста, райской птицѣ отъ ея роскошнаго оперенія, нашимъ свѣтскимъ дамамъ отъ ихъ блѣдности, крохотныхъ ручекъ и мигрени? Но на ряду съ этимъ мы видимъ и такіе факты, гдѣ идеалъ красоты совпадаетъ съ насущными потребностями среды: такова красота грековъ, вполнѣ совпадавшая съ ихъ потребностью самозащиты отъ сосѣднихъ народовъ, таковъ идеалъ красоты простолюдиновъ, заключающій въ себѣ всѣ элементы для могучаго мускульнаго труда, такова большая часть идеаловъ альтруистической, нравственной красоты. Подобные факты дали возможность нѣкоторымъ заключить, что истинная красота тождественна съ началомъ пользы, а если чувство красоты не совпадаетъ съ этимъ началомъ, то оно—извращенное чувство.

Однако, можно ли предполагать извращенность у животныхъ, а если можно, то что же слѣдуетъ назвать извращенностью и чѣмъ она обусловлена? Дарвинъ,

конечно, правъ, говоря: „блестящіе цвѣта многихъ самцовъ, ихъ хохлы, великолѣпныя украшающія перья не могли быть пріобрѣтены для охраны, *напротивъ, они подвергаютъ ихъ опасности*. Мы можемъ быть увѣрены, что эти украшенія не зависятъ отъ прямаго опредѣленнаго вліянія условій жизни, потому что самки были подвержены тѣмъ же вліяніямъ, и не смотря на это, часто крайне отличаются отъ самцовъ. (Пр. Чел., т. II, стр. 260)". Неужели это все извращеніе?! Думаю, что такого заключенія сдѣлать нельзя; слѣдуетъ предположить, что красота и польза, по крайней мѣрѣ въ смыслѣ сохраненія индивидуума и его самозащиты, въ смыслѣ наилучшей борьбы за существованіе, не одно и то же. Такъ оно и должно быть въ виду условій, образующихъ чувство красоты вообще, съ которыми ознакомился читатель изъ нашего изложенія. Чувство красоты слагается изъ привычныхъ раздраженій характерными свойствами окружающихъ явленій, т. е. такими свойствами, которыя наиболѣе часто раздражаютъ нервы, въ силу того, что составляютъ отличительный, значитъ—наиболѣе распространенный признакъ окружающей среды. Но, вѣдь, эти признаки, изъ которыхъ слагается чувство красоты, какъ изъ элементовъ, могутъ быть полезные и вредные; они могутъ быть выработаны борьбою за существованіе, приспособленіемъ и естественнымъ подборомъ и тогда будутъ полезными для данной среды, но уже въ другой средѣ они могутъ быть безполезны, а однако могутъ вліять на половой подборъ при посредничествѣ чувства красоты, и усиливаться, и выростать. Дарвинъ указываетъ на способность организмовъ наряду съ полезными свойствами вырабатывать,—подъ вліяніемъ закона связи между отдѣльными частями организма,—свойства совершенно не нужныя, но и эти свойства могутъ имѣть вліяніе на чувство красоты, а слѣдовательно и на подборъ, путемъ привычки къ нимъ, какъ къ признакамъ характернымъ, типичнымъ. Отсюда-то и происходитъ явленіе, что чувство красоты то совпадаетъ съ пользой, то расходится съ ней; даже въ чувствѣ красоты одного и того же предмета мы можемъ найти элементы, совпадающіе съ пользой и расходящіеся съ ней. Напримѣръ, такія особенности льва, какъ его сила, легкость и т. д., выработавшись въ немъ, какъ свойства необходимыя для борьбы за существованіе, ему несомнѣнно полезны, и въ тоже время, какъ характерные признаки вида, войдутъ у львиной самки въ чувство красоты. На ряду же съ ними грива, которая также должна, какъ

отличительный признакъ, войти у самки въ чувство красоты, будетъ признакомъ совершенно безполезнымъ, выработавшимся, какъ выражается Дарвинъ, „не подъ прямымъ, опредѣленнымъ вліяніемъ условій жизни“,—потому что самка была подвержена тѣмъ же условіямъ, но гривы у нея нѣтъ.

Въ человѣческіе идеалы красоты, начало пользы можетъ попадать искусственно, хотя можетъ присутствовать въ нихъ и безсознательно, въ силу вышеуказанныхъ условій. Пояснимъ примѣромъ, ибо это вопросъ важный въ виду того, что послѣдствія безсознательныхъ и сознательныхъ или искусственныхъ элементовъ красоты весьма существенно разнятся по своему вліянію на жизнь человѣка.

Мускулистое сложеніе древняго грека или современнаго земледѣльческаго работника, будучи выработано полезнымъ приспособленіемъ къ условіямъ существованія (у грека война и борьба съ окружающими племенами, у работника — борьба съ окружающей природой или трудъ), будутъ несомнѣнно полезны имъ при данныхъ условіяхъ существованія и въ то же время безсознательно войдутъ въ чувство красоты, какъ характерные признаки окружающаго типа. Но бѣлый цвѣтъ кожи, румянецъ щекъ и пр. войдутъ или не войдутъ въ чувство красоты, смотря по тому, будетъ ли этотъ работникъ—малаецъ, негръ или европеецъ. Въ свою очередь, у европейскаго работника бѣлизна кожи и румянецъ щекъ могутъ войти въ идеалъ красоты безсознательно, если окружающія лица бѣлы и румяны, а также сознательно, по разсчету, въ виду того, что румянецъ есть признакъ здоровья. Во второмъ случаѣ румянца можетъ и не быть въ окружающей средѣ, напр., если работникъ фабричный, а окружающія его условія не выработали въ его средѣ этихъ признаковъ здоровья. (Однако и въ этомъ случаѣ онъ долженъ знать при посредствѣ сознательнаго или безсознательнаго опыта, что румянецъ—признакъ здоровья). Какая же разница между элементомъ красоты, возникшимъ изъ расчета пользы, и безсознательнымъ элементомъ, образовавшимся подъ вліяніемъ воздѣйствія среды на органы чувствъ?

Разница вотъ въ чемъ: безсознательное чувство красоты, какъ результатъ безсознательнаго свойства нервной системы, будетъ влечь къ себѣ съ непонятной силой, какъ безсознательный, но постоянный импульсъ, какъ гипнотическое внушеніе или влеченіе помимовольное, „демоническое“, какъ

чувство и страсть. Сознательный же, расчетливый и дискурсивный элементъ красоты будетъ простымъ, холоднымъ придаткомъ въ родѣ того: „надо искать жену румяную, чтобы здорова была“ или: „надо искать жениха съ достаткомъ, чтобы жить лучше было“. [Это различіе необыкновенно важно въ практической жизни. Каждый знаетъ, какая пропасть лежитъ между дѣйствіемъ, которое вызвано чувствомъ, влеченіемъ, и — дѣйствіемъ, которое вызвано только разсчетомъ, соображеніемъ выгоды (если стремленіе къ выгодѣ не стало само по себѣ страстью, войдя подъ вліяніемъ среды въ идеалъ красоты, какъ безсознательное чувство красоты). Но отсюда очевидно, что для воспитанія въ себѣ или своемъ ребенкѣ не только понятія о красотѣ, но и высшаго чувства красоты нужно перенести себя или своего воспитанника въ соотвѣтствующую среду, гдѣ бы *данный типъ нравственной красоты вошелъ у него въ привычку нервной системы.* Если это условіе трудно, цѣль достигается искусственнымъ расширеніемъ среды при помощи литературы, исторіи, вообще нравственныхъ образовъ, даваемыхъ искусствомъ и письменностью. Эта искусственная среда, конечно, дѣйствуетъ не такъ сильно, какъ среда естественная, но все же дѣйствуетъ. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ общество познакомилось съ процессомъ убійцы Полозова, стремленія котораго образовались отъ чтенія извѣстнаго рода романовъ: жизнь разбойника стала для него безотчетнымъ идеаломъ красоты. Сервантесъ въ своемъ Донъ-Кихотѣ далъ такой же образчикъ рыцарскихъ идеаловъ, развившихся несвоевременно, подъ вліяніемъ искусственной нравственной среды, т. е. рыцарскихъ романовъ. Такимъ путемъ воскресаютъ древнія добродѣтели, а не однѣ только понятія. Только такимъ путемъ объяснимо возникновеніе нравственныхъ, альтруистическихъ героевъ въ гнилой средѣ, гдѣ необъяснимо ихъ появленіе ни наслѣдственными свойствами, ни нравственными правилами и понятіями, вбитыми съ дѣтства средой (иногда среда не вбиваетъ ничего, кромѣ разврата), ни сознательнымъ разсчетомъ.

Всѣ указываютъ на примѣръ Бэкона, какъ на образчикъ ума и знаній, соединенныхъ съ крайней безнравственностью. Большинство мыслителей, ломавшихъ голову надъ этимъ предметомъ, объясняютъ его каждый по своему. Шопенгауэръ видитъ въ этомъ фактѣ доказательство своего положенія, что „воля“ начало первичное, а умъ—производное. Если читатель внимательно

прочелъ все предъидущее, онъ теперь знаетъ, что этотъ фактъ не имѣетъ ничего общаго съ Шопенгауэровской „міровой волей", а есть результатъ извѣстныхъ, очень несложныхъ свойствъ нервной системы въ ихъ отношеніяхъ съ условіями жизни индивидуума. У Бэкона, говоря образно, была расширена его обширными знаніями среда умственная, дискурсивная, расчетная. Быть можетъ, она была шире, чѣмъ у кого-либо изъ его современниковъ, но среда безотчетной красоты (нравственной и альтруистической) была узка; эта среда была отвратительна. Можно было бы привести этому массу доказательствъ изъ біографіи Бэкона, изъ окружавшихъ его условій жизни.

Но о соотношеніи красоты съ добромъ я еще буду говорить въ последней главѣ.

Необходимо еще добавить, что у первобытнаго человѣка, какъ и у животныхъ, по всей вѣроятности, начало красоты еще не выдѣлялось и слито съ началомъ пользы. Такъ, мы видѣли, что племя Краy не только считало красивымъ самаго длинноволосаго человѣка, но и выбрало его начальникомъ племени, слѣдовательно считало его самымъ полезнымъ и умнымъ человѣкомъ. Такъ, въ нашей собственной исторіи, во время Петра, бороды и костюмы, когда ихъ тронулъ Петръ, вызвали такую оппозицію, какъ будто дѣло шло о самыхъ насущныхъ и важнѣйшихъ интересахъ жизни. Люди готовы были идти на пытки и жертвовать жизнью, лишь бы не отняли у нихъ бородъ и кафтановъ. Гербертъ Спенсеръ, въ своей книгѣ о воспитаніи, приводитъ массу фактовъ, доказывающихъ, что украшающее предшествовало полезному. Съ этимъ можно согласиться, и это вполнѣ подтверждаетъ нашъ взглядъ: *простѣйшія свойства нервной системы, отъ которыхъ сложилось чувство красоты, предшествовали мысли и расчету, какъ дѣятельности болѣе сложной головнаго мозга.* Чувство красоты было нераздѣльно со всѣми другими инстинктами, и лишь тогда, когда началъ дифференцироваться умъ, какъ критическое начало, лишь тогда возможно было возникновеніе понятія пользы, отдѣльнаго отъ чувства красоты и всякаго рода инстинктовъ. Тогда-то человѣкъ сталъ замѣчать, что не все то полезно ему, что влечетъ къ себѣ.

Съ этой поры мы встрѣчаемъ проповѣди о воздержаніи, самообузданіи, доводимыя до крайности въ проповѣдяхъ аскетизма. Эта проповѣдь была

рефлексомъ испуга и ужаса передъ непонятной силой красоты. Чтобы избавиться отъ этого чувства, люди подвергали себя всякимъ мученіямъ и самоистязаніямъ. Создалось моральное ученіе о борьбѣ съ плотью, объ отогнаніи злого духа и т. п.

Однако, нѣтъ-ли въ красотѣ самой по себѣ чего нибудь полезнаго? Есть несомнѣнно. Чтобы понять это, начнемъ съ самыхъ простыхъ примѣровъ.

Во многихъ руководствахъ къ воспитанію дѣтей первыхъ возрастовъ, опытные врачи совѣтуютъ брать красивыхъ кормилицъ и нянекъ. Объясняютъ они такое требованіе тѣмъ, что ребенокъ будетъ расти веселѣе, а это необходимо для здоровья. Очевидно, что красота, вызывая сама по себѣ пріятную эмоцію, есть благо, какъ всякая невинная радость. Такая радость украшаетъ жизнь, сообщаетъ ей смыслъ. Физіологически же доказано, что радость помогаетъ всѣмъ жизненнымъ отправленіямъ—дыханію, кровообращенію. Печаль-же и всякія непріятныя эмоціи вредятъ жизненнымъ процессамъ.

Сравните жизнерадостность древнихъ грековъ и современныхъ жителей южной Европы, окруженныхъ красивой природой, красивыми типами,—съ мрачнымъ, болѣзненнымъ, угрюмымъ настроеніемъ сѣверянъ, особенно петербуржцевъ.

Красота содѣйствуетъ физіологически радостному настроенію двумя способами: рождая пріятныя чувствованія, она при посредствѣ ихъ дѣйствуетъ благотворно на жизненные процессы. Съ другой стороны, самое удовольствіе отъ красоты, какъ мы видѣли, зависитъ отъ того, что она даетъ умѣренную, подготовленную новизну на почвѣ наиболѣе привычныхъ, а потому и наиболѣе утомившихъ впечатлѣній. Поэтому, она есть самая экономная форма отдыха утомленныхъ частей нервной системы и мозга. Отдыхъ этотъ заключается въ умѣренной перемѣнѣ, вызываемой смѣной въ работѣ нервныхъ центровъ. Такая новизна вводитъ въ работу новый центръ или нѣсколько видоизмѣняетъ работу прежняго, такъ что устанавливается мгновенно новое равновѣсіе, безъ значительныхъ нарушеній его. Что отнимается или усиливается въ одномъ центрѣ, то прибавляется или уменьшается у другихъ центровъ, но безъ болѣзненной пертурбаціи. Этотъ

физіологическій результатъ красоты можно опредѣлить, какъ *измѣненіе пропорціи обычныхъ раздраженій безъ нарушающаго равновѣсіе, усиленнаго запроса на образованіе новой энергіи.*

ГЛАВА IX.

Красота въ искусствѣ.—Происхожденіе искусства.—Теоріи полового происхожденія пѣсни.—Теорія Герберта Спенсера о происхожденіи музыки.—Поправки проф. Каттеля и Combarieu.—Теорія Marshal'я—Поправки Донована и Летурно.—Наша поправка къ этимъ теоріямъ.

Для опредѣленія *зародыша искусства* имѣется уже достаточное количество научныхъ данныхъ. Ихъ необходимо только разобрать критически, сопоставивъ другъ съ другомъ и съ нѣкоторыми другими данными, а затѣмъ извлечь изъ нихъ то здоровое ядро, которое уцѣлѣетъ отъ этой критики.

Такъ какъ всѣ теперь согласны, что поэзія есть дифференціація первобытной пѣсни, то я начну съ зародыша пѣсни или музыки, тѣмъ болѣе, что это есть наиболѣе первобытная форма искусства. Нѣкоторые полагали даже, что пѣсня, какъ и пѣніе у птицъ, обязана своимъ происхожденіемъ половой эмоціи и такъ же первична, какъ эта послѣдняя. Но болѣе точныя данныя убѣждаютъ, что даже у птицъ пѣніе вызывается не собственно половою потребностью, а тѣмъ избыткомъ физіологической энергіи, который является вообще у всѣхъ самцовъ въ извѣстный періодъ. Этотъ избытокъ проявляется не въ одномъ пѣніи, а въ самыхъ разнообразныхъ придаткахъ къ организму самцовъ: въ рогахъ, наростахъ на головѣ и шеѣ, въ яркихъ перьяхъ, волосяной гривѣ и т. п. Пѣніе птицъ-самцовъ есть продуктъ одного изъ подобныхъ анатомическихъ придатковъ, но образовавшихся не снаружи, а въ голосовыхъ органахъ. Такъ какъ эти придатки являлись орудіями въ борьбѣ за самку, то они „подбирались", передавались потомству, развивались.

Но какимъ же образомъ яркія перья или пѣніе могли служить въ борьбѣ за самку? Иное дѣло—рога, шпоры и т. п. Дарвинъ объясняетъ это тѣмъ, что всякая новизна, не нарушающая рѣзко данный типъ, должна поражать

самку, привлекать ея вниманіе, нравиться ей. И вотъ чѣмъ давалась побѣда. Но если въ голосовыхъ придаткахъ, обусловливающихъ пѣніе птицъ, какъ и во всѣхъ подобныхъ *внѣшнихъ* придаткахъ, есть аналогія съ половою красотой человѣка, то это вовсе не доказываетъ, что пѣніе человѣка, а затѣмъ и музыка явились продуктомъ половой потребности. Наоборотъ, лучшіе научные авторитеты полагаютъ, что музыка возникла изъ эмоцій праздничныхъ (festal) и похоронныхъ. У первобытнаго человѣка, какъ и у дикаря, половая эмоція едва ли могла быть главенствующей. Борьба за существованіе была черезъ-чуръ тяжела и непрерывна, а потому удачная охота или побѣда надъ врагомъ волновали тогда гораздо сильнѣе, чѣмъ любовь (весьма упрощенная). Есть изслѣдованія, доказывающія, что любовь въ нашемъ современномъ, романтическомъ или идеальномъ родѣ началась не ранѣе XVI ст.

Болѣе научная теорія принадлежитъ Герберту Спенсеру, хотя въ послѣднее время въ нее внесены значительныя поправки на основаніи этнографическихъ данныхъ. Онъ полагалъ, что музыка образовалась благодаря дифференціаціи или выдѣленію изъ человѣческой рѣчи эмоціональной ея стороны (см. его полемику съ проф. Каттелемъ и д-ромъ Wallaschek'омъ).

Что такое „эмоціональная сторона рѣчи"?

Наша рѣчь заключаетъ два различныхъ элемента: во-первыхъ, *слово*, выражающее понятіе, идею, мысль, и, во-вторыхъ, *интонацію* голоса, выражающую наше душевное волненіе (эмоцію). Вотъ этотъ-то второй элементъ и образовалъ музыку.

Проф. Каттель замѣтилъ, что въ музыку выдѣлились не одни интонаціи, но и ритмъ [1]).

Гораздо важнѣе поправка, внесенная въ теорію Спенсера Combarieu: Спенсеръ полагалъ, что для образованія музыки достаточно было усиленія или преувеличенія эмоціональнаго элемента рѣчи. Combarieu справедливо замѣчаетъ, что одно это никоимъ образомъ не могло создать музыки: отличительный признакъ ея въ томъ, что она доставляетъ намъ удовольствіе, а, между тѣмъ, усиленные вопли или стоны производятъ непріятное,

[1]) Т.-е. размѣренная, прерывистая рѣчь. Таково свойство эмоцій: они сами производятъ какъ бы толчки, перерывы голоса, по мнѣнію нѣкоторыхъ. Мысль Спенсера была ранѣе его высказана Руссо, Villoteau, Кондильякомъ и нѣк. др.

тяжелое впечатлѣнiе. Достаточно вспомнить классическую трагедiю, чтобъ убѣдиться, какъ человѣчество избѣгало въ искусствѣ ультра-реальнаго выраженiя эмоцiй. Спенсеръ упустилъ изъ вида *соцiальный элементъ искусства, то наслажденiе, доставляемое имъ, которое сдѣлало искусство всеобщимъ любимцемъ и предметомъ общественнаго спроса.* Marschall называетъ этотъ элементъ „гедоническимъ“ [1]) т. е. дающимъ удовольствiе, наслажденiе, и видитъ въ немъ основной признакъ искусства. Въ самомъ дѣлѣ, безъ этого гедоническаго элемента (т.-е. получаемаго нами наслажденiя) искусство едва ли сдѣлалось бы особою отраслью человѣческой дѣятельности. Первобытный человѣкъ инстинктивно руководился устройствомъ слухового аппарата, для котораго одни звуки и ихъ сочетанiя прiятны, другiе—наоборотъ. Онъ избиралъ прiятные звуки, интервалы, гамму.

Донованъ вноситъ въ эту теорiю слѣдующую поправку: эмоцiональный элементъ рѣчи долженъ былъ предшествовать слову,—стало быть, пѣнiе явилось раньше рѣчи. Оно сопровождало коммунальныя торжества, которыя устраивались послѣ побѣды или удачной охоты.

Эта поправка не измѣняетъ сущности дѣла, но относитъ зародышъ музыки въ эпоху, предшествовавшую слову. Изъ пѣнiя произошла словесная рѣчь, *присоединенiемъ слова къ эмоцiональнымъ интонацiямъ.* Но это не мѣшаетъ тому, что современемъ эмоцiональный элементъ вновь выдѣлился изъ рѣчи (точнѣе, изъ пѣсни) для образованiя чистой музыки.

Летурно [2]) идетъ еще дальше: слову предшествовали не только интонацiи, но и мимика. Первобытныя эмоцiи, какъ праздничныя, такъ и похоронныя, выражались плясками и мимическими сценами. То-есть вначалѣ искусство было чѣмъ-то вродѣ балета или пантомимы съ пѣнiемъ. Такой первобытный „балетъ-опера“ сохраняется и теперь у тасманiйцевъ, папуасовъ, кафровъ, полинезiйцевъ и т. д. Быть можетъ, остатки его мы видимъ въ „хороводахъ“ русскихъ крестьянъ: хоръ разсказываетъ въ пѣснѣ какое-нибудь событiе, а дѣвушка и парень, выходя на средину, изображаютъ его въ лицахъ.

---

[1]) *The Field of Aestetics psychologically considered.*

[2]) *L'Evolution littéraire*, въ *Revue d'Anthropologie.*

Теоріи Донована и Летурно требуютъ одной небольшой поправки: оба они полагаютъ, что музыка, въ своемъ зародышѣ, была *продуктомъ цѣлой группы*, т.-е. исполнялась всегда *коммунально*. Но это было бы справедливо лишь въ томъ случаѣ, если бы мы признали съ Донованомъ, что ея источникомъ являются только „праздничныя“ эмоціи (festal origin). Между тѣмъ, и Летурно признаетъ, что погребальные обычаи также играли здѣсь роль. А если такъ, то выраженіе печальныхъ эмоцій вызванныхъ смертью лица, не всегда бывало коммунальнымъ: это зависѣло отъ значенія даннаго лица для общины. Радость отъ побѣды или удачной охоты, дѣйствительно, должна была дѣлаться общею, но смерть какого-нибудь ребенка могла быть чисто-личною причиной горя матери. И это заключеніе о первобытной *индивидуальности* той пѣсни, которая выражала горе объ умершемъ, вполнѣ подтверждается однимъ русскимъ остаткомъ старины („переживаніемъ“), извѣстнымъ въ народѣ подъ именемъ „причитаній“ или „голосьбы“ крестьянскихъ женщинъ надъ могилами умершихъ мужей, сыновей, а также надъ павшею скотиной, надъ пожарищами, надъ рекрутами и т. п.

Причитаніе или голосьба состоятъ въ томъ, что крестьянка разсказываетъ о своей печали „на-распѣвъ“, „складно“, т.-е. съ извѣстнымъ размѣромъ и ритмомъ. Каждый періодъ этого разсказа, содержащаго не только описаніе горя, но и того человѣка, о которомъ горюетъ женщина, сопровождается перерывомъ и долгою, печальною нотой. Здѣсь мы видимъ въ нераздѣльномъ видѣ и лирику, и эпосъ (въ преувеличенномъ описаніи качествъ умершаго лица), и мимику. Такая нераздѣльность всѣхъ элементовъ доказываетъ крайнюю первобытность причитаній. У другихъ народовъ (а отчасти и у русскихъ) мы видимъ дальнѣйшую стадію этого обычая—„профессіональныхъ причитальщицъ“, т.-е. древнихъ „плакальщицъ“. Въ Россіи мы и теперь можемъ наблюдать, какъ естественное искусство причитаній переходитъ въ профессіональное: женщина, обратившая на себя общее вниманіе искусствомъ причитаній (т.-е. удовольствіемъ, которое она доставляетъ), приглашается на чужія похороны сперва за угощеніе, а потомъ и за деньги. Вотъ, вѣроятно, гдѣ зародышъ профессіональнаго искусства „сказителей“, кобзарей, бандуристовъ.

Однако, мы видимъ, что, вначалѣ, причитанiя индивидуальны, а не коммунальны. Общественный характеръ сообщается имъ удовольствiемъ, которое причитальщица доставляетъ окружающимъ: это-то удовольствiе выдѣляетъ ее изъ среды другихъ, менѣе искусныхъ,—дѣлаетъ ее профессiональною причитальщицей, а ея „поэмки-причитанiя"—достоянiемъ общественнымъ, — *продуктомъ, прiобрѣтающимъ экономическое свойство спроса и предложенiя, купли и продажи.*

Теорiя Спенсера, Донована и Летурно не даютъ намъ ключа къ переходу отъ коммунальнаго творчества къ индивидуальному, а также отъ творчества естественнаго къ профессiональному, поэтому я предпочитаю свою гипотезу. Изучая болѣе подробно психологiю причитанiй (что я сдѣлаю дальше), мы убѣдимся, что поправка Combarieu къ теорiи Спенсера имѣетъ крайне важное значенiе для всей теорiи искусства. При этомъ для насъ причитанiя имѣютъ особое значенiе, потому что самый обычай подъ рукой; его можно наблюдать со всѣми психическими и бытовыми оттѣнками, чего не могутъ дать самыя тщательныя наблюденiя путешественниковъ надъ дикарями, чуждыми имъ и по рѣчи, и по духу. Кромѣ того, какъ мы увидимъ сейчасъ на бѣгломъ обзорѣ происхожденiя другихъ искусствъ, ихъ генезисъ вполнѣ подтверждаетъ, что печальныя похоронныя эмоцiи лежали въ зародышѣ искусства, по меньшей мѣрѣ съ тѣмъ же правомъ, какъ и праздничныя, и что индивидуальныя эмоцiи могли въ самую первичную эпоху играть въ немъ такую же роль, какъ и коммунальныя.

По разсказу Тайлора, женщины у дикарей, чтобы яснѣе вспоминать умершихъ или *отсутствующихъ* членовъ семьи, окружаютъ себя камнями различной величины, иногда отмѣченными разноцвѣтною глиной, и ведутъ съ ними бесѣды, какъ съ живыми. То же мы можемъ ежедневно наблюдать у дѣтей. Психологическiй источникъ у дикарки въ данномъ случаѣ тотъ же, что и у причитальщицы, только, вмѣсто словеснаго и пѣвучаго описанiя объекта, здѣсь служитъ его грубое изображенiе, камень, отмѣченный глиной. Замѣчательно, что крестьянки, въ своихъ причитанiяхъ, также обращаются къ объекту своей печали, наприм., спрашиваютъ его: „на кого ты меня покинулъ съ малыми сиротами?" и т. д.

Но отъ грубыхъ изображеній, въ видѣ камней различной формы, одинъ шагъ до обтесыванія этихъ камней, чтобъ усилить свою иллюзію. И вотъ вамъ—каменныя „бабы“, грубые идолы и фетиши разныхъ народовъ: психологическая потребность тутъ вездѣ одна и та же—помочь своему воспоминанію, оживить образъ умершаго или отсутствующаго. Для этого же и мы имѣемъ бюсты, фотографіи и т. п. Но у первобытнаго человѣка къ этому,—какъ думаютъ нѣкоторые,—присоединялся и религіозный элементъ: вѣра въ души умершихъ, которыя мстятъ, если ихъ забыли или не приносятъ жертвъ. Семейный каменный или деревянный портретъ умершаго обращается въ семейнаго божка, идола, а если это былъ вождь или царь, ему приносятъ жертвы и поклоняются всѣ члены общины.

Въ произведеніяхъ ассирійской и египетской скульптуръ особенно наглядно выступаютъ всѣ эти психологическія черты: цѣль ихъ,—какъ думаютъ всѣ изслѣдователи,—состояла въ томъ, чтобы увѣковѣчить память объ извѣстномъ лицѣ, героѣ, царѣ. Сперва это достигалось въ Египтѣ бальзамированіемъ тѣлъ, обращеніемъ ихъ въ муміи. Но затѣмъ явилось желаніе болѣе долговѣчнаго сохраненія. „Необходимо было, — говоритъ Габріэль Тардъ—сдѣлать несокрушимое каменное факсимиле изъ порфира или діорита, которое сохранилось бы безконечно“.

Статуя, это, такъ сказать,—окаменѣвшая мумія, окаменѣвшее воспоминаніе объ объектѣ. Подъ статуями и подъ муміями мы находимъ живописныя или высѣченныя въ камнѣ изображенія жизни и дѣяній умершаго. Это уже надписи, будущіе гіероглифы, будущее письмо, а въ то же время и первобытная живопись. Живопись дополняетъ скульптуру: эта послѣдняя изображаетъ объектъ, а живописныя изображенія подъ нею представляютъ зародышъ писанной лѣтописи, исторіи, поэмы [1]). Это—*нарисованное причитаніе*.

---

[1]) Есть мнѣніе, что, наоборотъ, живопись произошла отъ гіероглифическаго письма. Но что же такое было первоначально само гіероглифическое письмо, какъ не живопись? Наивность его изображеній, кажущаяся намъ теперь условностью, вполнѣ понятна, если вспомнимъ рисунки дѣтей на стѣнахъ и вообще способность дикарей и дѣтей видѣть изображеніе предмета въ самомъ слабомъ намекѣ на какое-нибудь его подобіе, какъ, наприм., у вышеупомянутыхъ дикарокъ Тайлора. И такая первичная живопись, конечно, давала первобытному человѣку извѣстное наслажденіе отъ самаго искусства или умѣнья, какъ теперь она даетъ дѣтямъ подобное же удовольствіе, заставляя ихъ цѣлыми часами марать чистые листы бумаги невѣдомыми гіероглифами.

Такимъ образомъ, въ зародышѣ скульптуры и живописи лежали тѣ же элементы, какъ и въ причитанiи, какъ и въ музыкѣ: эмоцiя, объектъ вызвавшiй ее, и удовольствiе, доставляемое этой эмоцiей, но только въ скульптурѣ и живописи это достигается *при посредствѣ объекта*. Въ этомъ послѣднемъ обстоятельствѣ лежитъ отличiе зародыша скульптуры и живописи отъ зародыша музыки: тамъ эмоцiя выражалась непосредственно интонацiями, здѣсь она выражается при посредствѣ изображенiя объекта. Мы видимъ, что въ первобытной скульптурѣ этой цѣли служатъ преувеличенiя различныхъ частей тѣла, ихъ числа, наприм., герой и божество изображаются съ нѣсколькими руками или головами, съ крыльями и т. п.

Хотя архитеттура стоитъ особнякомъ отъ прочихъ искусствъ въ томъ отношенiи, что, кромѣ потребностей чувства, удовлетворяетъ и житейской потребности, однако несмотря на это и на характеръ матерiала, не поддающагося утонченному выраженiю, человѣкъ проявилъ и здѣсь опредѣленныя чувствованiя любви и уваженiя къ извѣстному объекту, стремленiе сохранить о немъ воспоминанiе. По большей части этотъ объектъ есть какая-нибудь черта въ обстановкѣ, бытѣ или окружающей природѣ. Такъ у китайцевъ цѣлыя тысячелѣтiя сохраняются тѣ же загнутыя крыши, воспроизводящiя, по мнѣнiю спецiалистовъ, ихъ древнiе кочевые шатры. Колонна и кладка стѣнъ у другихъ народовъ воспроизводятъ бревна первобытныхъ жилищъ. Куполообразныя кровли Индiи напоминаютъ ея горы. Въ такъ называемомъ „золотомъ сѣченiи“ нѣкоторые,—и, между прочимъ, Вундтъ,—видятъ воспроизведенiе пропорцiй человѣческаго тѣла. Даже украшенiя стѣнъ воспроизводили детали домашней обстановки (посуды и тканей), заимствуя у нея фигуры и краски. А здѣсь, по мнѣнiю Семпера и Perrot, онѣ явились „игрой техническихъ прiемовъ“. У насъ изслѣдователи вышивокъ и русскихъ кружевъ находятъ въ нихъ изображенiя домашнихъ животныхъ и т. п.

Конечно, не однѣ похоронныя эмоцiи лежали въ зародышѣ искусства; это всего нагляднѣе видимъ на украшенiяхъ оружiя эпохи полированнаго камня: здѣсь мы находимъ изображенiе животныхъ, за которыми охотился человѣкъ той эпохи, т.-е. изображенiе того объекта, который вызывалъ въ немъ наиболѣе сильныя эмоцiи вообще.

Теперь снова можемъ вернуться къ пѣснѣ, какъ къ зерну будущей поэзіи, и прослѣдить болѣе подробно элементы этого зародыша и ихъ взаимное отношеніе. Тутъ-то намъ и окажутъ услугу причитанія.

Какія психологическія особенности отличаютъ искусную причитальщицу отъ обыкновенныхъ крестьянокъ, такъ или иначе выражающихъ свое горе? Какіе элементы отличаютъ причитаніе отъ другихъ формъ выраженія горя (эмоціи)? Вотъ тѣ первые вопросы, на которые нужно получить отвѣтъ, чтобы отыскать специфическія особенности художественной натуры и самаго ростка или эмбріона искусства.

ГЛАВА X.

Элементы искусства.—Эмоція.—Элементъ удовольствія (гедонизація).—Элементъ преувеличенія качествъ (идеализація).—Двѣ формы идеализаціи: положительная и отрицательная или сатирическая.

Если вы зайдете въ поминальный день (Троицу, родительскую субботу) на деревенское кладбище, вы легко замѣтите три типа женщинъ, горюющихъ на могилахъ.

Однѣ плачутъ тихо, но это не доказываетъ, что ихъ горе меньше, чѣмъ у другихъ; нѣтъ, мнѣ приходилось видѣть въ лицѣ и позѣ именно этого типа такое выраженіе безъисходнаго отчаянія, что я могу съ увѣренностью сказать: этотъ типъ страдаетъ сильнѣе всѣхъ другихъ, страдаетъ такъ, что „отъ избытка чувствъ уста нѣмѣютъ“. Забывается даже потребность исполнить обычай, забывается страхъ осужденія „кумушекъ“ за неисполненіе обычая; забывается жажда сочувствія окружающихъ,—не до того. Все опостылѣло, все не нужно! Конечно, не этотъ типъ (или, говоря точнѣе, не это душевное состояніе) носитъ зачатки будущей поэзіи. Черезъ-чуръ сильная эмоція не благопріятствуетъ ей: она парализуетъ выраженіе.

Другой типъ, наоборотъ, выражаетъ свою скорбь громко, съ истерическими воплями, криками, конвульсіями, Здѣсь бы, кажется, и искать зародыша музыки, по теоріи Спенсера, который видитъ въ ней *преувеличеніе* эмоціональнаго выраженія. Но тутъ мы видимъ наглядно, что правъ не онъ, а Combarieu: не въ этомъ второмъ типѣ лежатъ зародыши искусства. Этотъ

типъ привлекаетъ къ себѣ вниманіе и сочувствіе, но это—*обычное, общечеловѣческое, а не эстетическое сочувствіе:* такую женщину *жалѣютъ,* но ея причитаніями или, вѣрнѣе, криками и преувеличенною мимикой *не наслаждаются.*

Зародыши искусства лежатъ въ третьемъ типѣ. Представительницы его не только не преувеличиваютъ выраженія эмоціи, т.-е. не кричатъ, не бьются на могилѣ, а наоборотъ облекаютъ эту эмоцію въ форму, пріятную для слуха и весьма слабо напоминающую плачъ лишь нѣкоторыми своими интонаціями въ протяжныхъ и дрожащихъ нотахъ. Но сила впечатлѣнія, производимая этимъ пріемомъ, поразительна: кто не слышалъ этихъ причитаній, тотъ не можетъ вообразить себѣ, какъ они глубоко дѣйствуютъ на душу. И вотъ этою-то интонаціей, представляющею безпредѣльно-унылую мелодію, щемящую сердце, крестьянка разсказываетъ и свое горе, и свою маленькую поэмку. Это и есть начало *гедонизаціи*, т. е. *пріятной формы, привлекающей* вниманіе другихъ не сочувствіемъ, а *удовольствіемъ.*

Второй элементъ, послѣ этой *гедонизаціи,* состоитъ въ томъ, что причитальщица рисуетъ въ самыхъ идеальныхъ чертахъ объектъ этого горя, наприм., умершаго мужа, его домовитость, хозяйственность, любовь къ ней и дѣтямъ, его великій разумъ и пр., и пр. Весьма важно, что герой этой поэмки, въ дѣйствительности, могъ быть и пьяницей, и драчуномъ, колотившимъ причитальщицу, но въ причитаньи все это забыто. И вотъ мы имѣемъ зародышъ того явленія, которое всѣ эстетики называютъ *идеализаціей жизни или природы* въ искусствѣ. *) Психологическія или соціальныя причины такой идеализаціи у причитальщицы очевидны: во-первыхъ, когда она горюетъ объ умершемъ, она жалѣетъ, конечно, не о его дурныхъ сторонахъ, а о томъ, что̀ въ ней оставило лучшія воспоминанія. При жизни своего героя она могла, разсказывая, наприм., сосѣдкѣ о его побояхъ, причитать совсѣмъ въ иномъ родѣ, преувеличивая его дурныя стороны, т.-е. идеализируя героя *въ отрицательномъ смыслѣ* (зародыши будущей сатиры). Но когда онъ умеръ или ушелъ, сердце терзается тѣмъ, что отъ этого

---

*) Подъ идеализаціей я понимаю здѣсь, какъ видитъ читатель, преувеличеніе однихъ качествъ (хорошихъ) у предмета, или опусканіе другихъ (дурныхъ). *Въ отрицательной, сатирической идеализаціи*—наоборотъ, преувеличиваются дурныя или смѣшныя стороны и ослабляются или опускаются—хорошія.

утрачено. Во-вторыхъ, есть въ этой идеализаціи и соціальный элементъ, и, притомъ, въ двухъ видахъ: a) несомнѣнно, причитаніе имѣетъ цѣлью вызвать сочувствіе окружающихъ, а сочувствіе тѣмъ сильнѣе, чѣмъ важнѣе потеря, т.-е. чѣмъ лучше и цѣннѣе потерянный предметъ. Иначе, вѣдь, каждый можетъ сказать: „Ну, и слава Богу, что онъ умеръ!“ Ниже я покажу, какъ тотъ же психологическій мотивъ заставляетъ лирическихъ поэтовъ преувеличивать красоту и достоинства своихъ утраченныхъ подругъ; b) другой мотивъ заключается въ нѣкоторой семейной гордости, выражающейся пословицей: „сору изъ избы не выноси“. Ниже мы увидимъ, какъ эпическіе художники руководятся тѣмъ же мотивомъ, идеализируя національнаго героя, представителя данной политической партіи, секты, сословія.

И такъ, въ зародышѣ искусства, кромѣ эмоціи и ея объекта, а также кромѣ гедонизированной формы ихъ выраженія, мы видимъ еще *идеализацію объекта,* вызываемую тремя психическими мотивами: 1) *естественною идеализаціей,* зависящею отъ сильной эмоціи; 2) идеализаціей, вызываемой потребностью наибольшаго сочувствія, и 3) идеализаціей, вызываемой семейнымъ или національнымъ, или кружковымъ честолюбіемъ, чувствомъ привязанности къ данной группѣ.

ГЛАВА XI.

Особенности художественной натуры, а отсюда и художественной работы.

Разсмотримъ теперь ближе самую *эмоцію.*

Она, по крайней мѣрѣ, въ моментъ творчества, очевидно, слабѣе у причитальщицы искусной, чѣмъ у простыхъ горюющихъ и причитающихъ женщинъ иначе она заглушила бы эту искусственную размѣренность и красоту причитанія, заключающія стремленія не только вызвать вниманіе и сочувствіе, но и *понравиться*, вызвать удивленіе къ своему искусству, умѣнью. Я припоминаю при этомъ справедливое замѣчаніе г. Скабичевскаго, который въ одной изъ своихъ статей говоритъ, что поэтъ едва ли можетъ писать стихи въ моментъ самаго сильнаго напряженія чувства. Въ такомъ состояніи—не до стиховъ. Необходимо, чтобы эмоція нѣсколько остыла, отдалилась, чтобы стало возможнымъ созерцать ее.

Но если живая эмоція здѣсь слабѣе, созерцательнѣе, то потребность общественности здѣсь сильнѣе, чѣмъ у двухъ предъидущихъ типовъ. И мы видѣли, что она слагается у этого типа изъ двухъ элементовъ: изъ потребности сочувствія, которая есть и у второго типа (и у каждаго человѣка), и изъ потребности нравиться, очаровывать, которая въ состояніи сильной эмоціи едва ли возможна у натуръ нехудожественныхъ. Это одинъ изъ отличительныхъ психическихъ признаковъ художественной натуры,—конечно, если эта потребность соединена съ извѣстною способностью или умѣньемъ осуществить ее. А это требуетъ особыхъ способностей, которыя уяснятся только впереди.

Я считаю эту потребность нравиться, очаровывать—специфически-художественной потому, во-первыхъ, что она соотвѣтствуетъ и специфической чертѣ самого искусства—доставлять удовольствіе, нравиться, очаровывать. Во-вторыхъ, остальные элементы искусства, указанные ранѣе, не составляютъ специфическихъ элементовъ искусства. Такъ, *эмоція* есть явленіе, свойственное всѣмъ людямъ. Быть можетъ, у натуръ нехудожественныхъ эта способность даже сильнѣе и, во всякомъ случаѣ, глубже, прочнѣе: художественная натура (вспомните Шубина въ *Наканунѣ*) быстро воспламеняется какою-нибудь эмоціей иногда отъ такой маленькой причины, которая для обыкновеннаго человѣка проскользнула бы безслѣдно, но за то эта вспышка такъ же скоро и потухаетъ; но это не значитъ, что она проходитъ безслѣдно: нѣтъ, въ памяти художника,—именно благодаря этой быстрой воспламеняемости и смѣнѣ эмоцій,—впечатлѣнія остаются очень яркими, очень детальными. Это—основной законъ памяти, по которому удерживаются прочнѣе тѣ впечатлѣнія, которыя сопровождаются чувствомъ, эмоціей. Отъ этого-то у великихъ романистовъ такой богатый запасъ жизненныхъ образовъ, подробностей внѣшнихъ и субъективныхъ или такъ называемая „наблюдательность", объективная и психическая. Отъ этой же быстрой воспламеняемости эмоцій зависятъ два явленія, подмѣчаемыя всѣми наблюдателями: у художниковъ эмоція рѣдко переходитъ въ практическое дѣло. При столь же быстромъ угасаніи, ея взрыва едва хватаетъ только на то, чтобы вылиться въ художественномъ произведеніи. Во-вторыхъ, въ силу этого же быстраго погасанія, художникъ скорѣе обыкновеннаго человѣка способенъ сдѣлать ее объектомъ своего

созерцанія и выраженія. Обыкновенный человѣкъ, испытывающій эмоціи сравнительно рѣдкія и отъ болѣе важныхъ причинъ, носитъ ихъ въ себѣ долго, переживаетъ медленно; онѣ вызываютъ его практическую работу; ложатся въ основу всей жизни. Шубинъ же рыдаетъ какъ ребенокъ, узнавъ что Елена любитъ не его, а Инсарова, а черезъ пять минутъ бѣжитъ съ такимъ же увлеченіемъ за горничной, которую увидѣлъ въ дверяхъ лавочки. Другой типъ художественной натуры, выведенный Гончаровымъ въ Райскомъ, „безумно" влюбляется по-очереди и въ Бѣловодову, и въ Марѳиньку, и въ героиню романа—Вѣру, и въ жену своего друга, и отъ каждаго изъ этихъ увлеченій такъ же сильно страдаетъ, какъ и быстро исцѣляется.

И такъ, хотя эмоція есть свойство общечеловѣческое, а потому и не составляющее спеціальной черты искусства, однако, эмоціональность художественной натуры представляетъ нѣкоторыя особенности. Физіологически ихъ можно выразить крайнею взрывчатостью или неустойчивостью нервныхъ и мозговыхъ центровъ, гиперэстезіей мозга [1]). Она обусловливаетъ сильное воспріятіе, сопровождаемое взрывомъ эмоцій, сильное запоминаніе ихъ и вызвавшаго ихъ объекта, нѣкоторое преувеличеніе размѣровъ самой причины или объекта (идеализація), быстрое погасаніе ихъ и отсюда способность почти немедленно созерцать эмоцію, только что поднимавшую бурю въ душѣ; наконецъ, быструю смѣну эмоцій, а потому и обширный запасъ эмоціональныхъ наблюденій.

Возьмемъ теперь *объектъ,* т.-е. второй элементъ зародыша, искусства, Онъ, конечно, также не составляетъ специфической особенности искусства. Если онъ является, какъ и эмоція, въ художественной рѣчи, то потому, что составляетъ элементъ и всякой рѣчи. Перейдемъ къ третьему элементу, зародыша.

Потребность сочувствія есть также общечеловѣческая потребность, и мы видѣли, что не она, а *потребность нравиться*, *очаровывать* составляетъ специфическую особенность художественной натуры.

[1]) Эти физіологическія особенности художественной натуры можно подтвердить безконечнымъ числомъ біографическихъ фактовъ, которые и дали Ломброзо дикую мысль, что всѣ талантливые люди—сумасшедшіе; это въ смягченномъ видѣ повторяетъ Нордау, называя ихъ истеричными, вырождающимися и неврастениками.

Наконецъ, *идеализація, преувеличеніе своей эмоціи и предмета, вызвавшаго ее*, есть свойство также общечеловѣческое, а не исключительно-художественное. Каждый разсказчикъ, ораторъ, проповѣдникъ, адвокатъ идеализируютъ положительно или отрицательно (сатирически, см. выше) объектъ или эмоцію, которую они избрали предметомъ своей защиты или нападенія.

И такъ, мы вправѣ сказать: *специфически-художественный зародышъ лежитъ въ стремленіи и способности выразить свою эмоцію и ея объектъ такъ, чтобъ они вызывали въ насъ не только сочувствіе къ этой эмоціи, но и наслажденіе, восхищеніе.* Остальные элементы зародыша можно сравнить съ бѣлкомъ и желткомъ яйца, въ которыхъ возникаетъ и развивается зародышъ. Вѣдь бѣлокъ и желтокъ еще не зародыши.

Зародышъ искусства есть *потребность и способность гедонизировать* [1]) свою рѣчь, дѣлать ее источникомъ наслажденія. *Искусство есть геданизированная рѣчь—въ формѣ словесной музыкальной, красочной, скульптурной и т. п.*

Легко понять, почему гедонизироваться могутъ всѣ четыре элемента искусства: эмоція, объектъ, самая идеализація и внѣшняя форма,—тогда какъ идеализироваться могутъ только эмоція и объектъ. Въ самомъ дѣлѣ, идеализировать форму выраженія нельзя: она имѣетъ дѣло съ периферическими частями нервной системы, съ органами чувствъ. Но придать выраженію или формѣ такія особенности, которыя даютъ наслажденіе, можно. Можно придать такую же форму и объекту, и эмоціи, независимо отъ ихъ идеализаціи, т.-е. гедонизировать ихъ, помимо формы ихъ внѣшняго выраженія. сдѣлать пріятными не для периферическихъ органовъ, но для центральныхъ частей мозга. Что касается идеализаціи объекта и эмоціи, то она можетъ быть и простой, и гедонизированной: можно идеализировать предметъ или свое чувство къ нему просто, безъ красоты, иногда даже некрасиво, уродливо, смѣшно. Можно идеализировать красиво, гедонически

[1]) Я употребляю этотъ глаголъ за неимѣніемъ русскаго слова, выражающаго соотвѣтственное понятіе; слово „украшать"—недостаточно. Только слово „гедонизировать" выражаетъ способность искусства *давать наслажденіе* изображеніемъ объекта, выраженіемъ чувства и красотою формы.

Отсюда очевидно, что *идеализація и гедонизація—не одно и то же, какъ думаетъ большинство эстетиковъ. Отъ этого смѣшенія происходитъ огромная путаница.*

Разсмотримъ *идеализацію эмоцій.*

Лирическій поэтъ, говоря о своей любви, называетъ ее „вѣчной“, страданія свои уподобляетъ терзаніямъ ада, онъ хочетъ написать слова „люблю тебя“ на темномъ небѣ огненными буквами и непремѣнно сосной, которую онъ обмакнетъ въ Везувій. Иного пера и иной чернильницы онъ не признаетъ достойными для выраженія его чувства. Даже такой сравнительно уравновѣшенный поэтъ, какъ нашъ Пушкинъ, рисуя разлуку съ любимою женщиной, пишетъ: „Мои *хладѣющія* руки тебя старались удержать, томленья страстнаго разлуки мой *вопль* просилъ не прерывать“. Некрасовъ говоритъ: „И долго я рыдалъ и *бился* о плиты старыя челомъ“ *(Рыцарь на часъ)* и т. п.

Вообще поэты и любятъ, и чувствуютъ (въ стихахъ), какъ сорокъ тысячъ братьевъ. Причины мы видѣли: кромѣ нѣкоторой гиперэстезіи, здѣсь лежитъ и потребность сочувствія. Но эти преувеличиванія представляютъ лишь одну сторону, собственно идеализацію; поэтъ же не только преувеличиваетъ, онъ дѣлаетъ свою эмоцію *красивой.* Это легко видѣть и на тѣхъ трехъ образцахъ изъ Гейне, Пушкина, Некрасова, которые я привелъ выше. По большей части *у талантливыхъ поэтовъ идеализація совершенно сливается съ гедонизаціей, и это достигается тѣмъ, что непосредственный инстинктъ красоты заставляетъ поэта идеализировать свою эмоцію непремѣнно красиво.* Этимъ пріемомъ онъ, по большей части, совершенно искренно, сразу и *возвеличиваетъ,* и *украшаетъ* передъ толпой свою душу, т.-е. дѣлаетъ ея свойства, ея думы и чувства вдвойнѣ обаятельными. То же дѣлаетъ художникъ и съ эмоціями своихъ героевъ, конечно, излюбленныхъ. Героевъ же ненавистныхъ онъ идеализируетъ отрицательно, о чемъ скажу дальше, говоря о сатирѣ.

При этомъ слѣдуетъ обратить вниманіе на слѣдующій фактъ: смотря по эпохѣ и настроенію общества или кружковъ, въ которыхъ вращается поэтъ, мѣняется какъ его идеализація, такъ и гедонизація. Сантиментальные поэты Германіи, до Гейне, говорили о любви до гроба, плакали надъ цвѣ-

тами и ручейками, поражали чистотой и платоничностью своихъ чувствъ. Начиная съ Гейне, чувствуется стремленіе идеализировать себя — вышучиваніемъ всѣхъ этихъ „сантиментальностей", хотя тутъ же показывать, что поэтъ къ нимъ *способенъ, но выше ихъ*. Такимъ образомъ, поэтъ не разрываетъ и со старымъ идеаломъ общества, видящимъ въ немъ чувствительную натуру, а въ то же время прибавляетъ къ этому такую черту, такую перемѣну, которая дѣлаетъ его головой выше своихъ собратовъ; при этомъ внутренній разладъ и диссонансъ кажется особенно симпатичнымъ и возбуждающимъ сочувствіе. Подобный же переходъ мы видимъ, сравнивая эмоціи Некрасова и Надсона: первый идеализируетъ ихъ исключительно въ одномъ направленіи—печали о народѣ, его страданіяхъ, бѣдности и т. п. Надсонъ говоритъ, что и его душа терзается тѣми же эмоціями, но еще и раздвоеніемъ: онъ не вѣритъ въ идеалы, въ лучшій исходъ; въ результатѣ— красивое самобичеваніе. Правда, оно есть и у Некрасова, но совсѣмъ въ иномъ родѣ: тотъ бичуетъ себя за безсиліе воли, за ея противорѣчіе вѣрѣ. Но вѣра его непреклонна. Если мы прибавимъ къ этому *Исповѣдь* Л. Н. Толстого, въ которой, повидимому, нѣтъ ничего, кромѣ жажды истины, если, всмотрѣвшись въ нее, мы и тамъ увидимъ (какъ и сдѣлалъ г. Михайловскій) нѣкоторую идеализацію даже своихъ несовершенствъ, мы придемъ къ выводу, что даже въ самобичеваніяхъ самыхъ искреннихъ художниковъ они не перестаютъ украшать себя, потому что это основная черта искусства— стремленіе нравиться, гедонизація.

Но отсюда возникаютъ два важныхъ соціальныхъ результата: обоготвореніе поэта толпой и дѣйствіе на нее идеальнаго его образа (а также и его героевъ) въ качествѣ примѣра для подражанія.

Сказать какому-нибудь обожателю или обожательницѣ поэта, что ихъ идолъ ѣстъ, пьетъ, ходитъ въ баню и играетъ въ карты, какъ обыкновенные смертные, это значитъ нажить себѣ враговъ. Съ другой стороны, сколько подражателей являлось и у поэтовъ, и у героевъ ихъ: періодъ байрончиковъ, затѣмъ періодъ некрасовскаго народничества, періодъ (въ молодежи) надсоновскаго гамлетизированія, а затѣмъ толстовства. Лучшее доказательство, что Толстой въ своей новой религіи — поэтъ - лирикъ, только въ прозѣ; вѣдь, романисты вызываютъ не подражаніе *себѣ*, а подражаніе *своимъ героямъ*: такъ, никто не подражалъ лично Тургеневу,

но Рудину и Базарову—многіе; никто не подражалъ Гёте, но Вертеру —многіе и т. д. Отсюда ясно, что *лирическій поэтъ идеализируетъ въ своихъ эмоціяхъ себя самаго; поэтъ эпическій, идеализируя эмоцію героевъ, идеализируетъ этихъ героевъ.* При этомъ бываютъ два случая: художникъ можетъ разсматривать эмоціи героя, не вкладывая въ нихъ самого себя (Оттело, Макбетъ), можетъ облечь въ героя и свои эмоціи (Чацкій). Въ этомъ случаѣ жизненность и правдивость типа часто страдаютъ, благодаря излишней идеализаціи, нѣкоторому пристрастію.

При посредствѣ той же идеализаціи эмоцій, искусство отчасти выполняетъ и свою высшую общественную функцію. Въ идеализаціи эмоцій отражаются произвольно или непроизвольно идеи, идеалы, симпатіи и антипатіи художника, какъ *человѣка* и *гражданина.* При этомъ понятно, что они могутъ быть высокими, и низкими, смотря по личности художника.

Посмотримъ теперь на *идеализацію объекта.* Мы видѣли, какіе мотивы вызываютъ ее у причитальщицы. Припомнимъ ихъ: 1) вліяніе самой эмоціи, т.-е. любви, обожанія, ненависти: такъ, нѣкоторые поэты идеализировали Наполеона I, Викторъ Гюго идеализировалъ *отрицательно* Наполеона III, маленькіе поэты идеализируютъ своихъ возлюбленныхъ, или положительно, находя у нихъ лебединыя шеи, чудную грацію etc. etc. или отрицательно, рисуя ихъ „вампирами“, сосущими кровь ихъ сердца, „могильщицами“, роющими могилу для нихъ (Гейне). Идеализація природы относится сюда же. 2-й психологическій мотивъ—*усиленіе симпатіи къ себѣ посредствомъ идеализаціи объекта своей эмоціи:* если объектъ эмоціи ничтоженъ, то идеализированная эмоція можетъ вызвать даже комическое впечатлѣніе. Интересъ къ эмоціи и ея объекту выростаетъ, конечно, по мѣрѣ значенія объекта, а возбудить интересъ есть одинъ изъ способовъ привлечь вниманіе, обычный у художниковъ. 3-й мотивъ—*семейная, партійная или національная гордость.* О ней я уже говорилъ выше. Здѣсь проявляется другая половина общественнаго или гражданскаго вліянія искусства: идеализируя *положительно* одни типы и *отрицательно* другіе, художникъ является проводникомъ гражданскихъ идеаловъ и симпатій данной партіи, или сословія, или секты, конечно, если онъ не индефферентистъ въ общественныхъ задачахъ и стремленіяхъ. При этомъ его симпатіи могутъ быть весьма различны.

Гедонизацiя, какъ я уже сказалъ, можетъ сливаться съ идеализацiей, можетъ дѣйствовать и помимо ея. Она дѣйствуетъ или на высшiе мозговые центры (въ идеализацiи), или на периферическiе (въ гедонизацiи формы). Въ обоихъ случаяхъ она совершается по опредѣленному закону чувства красоты, психологiю и физiологiю котораго, на основанiи новыхъ изслѣдованiй, я разсмотрю въ особой главѣ.

Теперь же подведемъ итогъ тѣмъ элементамъ искусства, которые мы нашли, а затѣмъ покажемъ, какъ различныя искуства образовались изъ различнаго ихъ сочетанiя. Вотъ эти элементы: 1) общечеловѣческiе: *эмоцiя, объектъ, идеализацiя;* 2) специфически-художественные: *гедонизацiя.* Гедонизацiя раздѣляется: 1) на *центрально-мозговую—въ идеализацiи объекта и эмоцiи* и 2) на периферическую—*въ украшенiи или гедонизированiи формы выраженiя.*

ГЛАВА XII.

Различное распредѣленiе вышеперечисленныхъ элементовъ въ различныхъ искусствахъ.

Когда музыка отдѣлилась отъ пѣсни или слова, она естественно отказалась отъ воспроизведенiя объекта, отдавая себя преимущественно эмоцiи. Эмоцiя стала, такъ сказать, ея объектомъ [1]). Такимъ образомъ въ музыкѣ

[1]) Этого не хотятъ признать поклонники такъ называемой "musique pittoresque", т.-е. живописной музыки. Ихъ увлеченiе, справедливо осуждаемое А. Г. Рубинштейномъ въ его *Письмахъ о музыкѣ*, заключаетъ въ себѣ очевидное недоразумѣнiе. Великiе композиторы, наприм., Бетховенъ, иногда пользовались звукоподражанiемъ, а также нѣкоторыми ассоцiацiями звуковъ съ объектами, чтобы вызвать эти послѣднiе въ нашемъ сознанiи. Но дѣлать это цѣлью или содержанiемъ музыки—странно: область ея,—по самой ея природѣ и происхожденiю,—есть эмоцiя. Для изображенiя, идеализацiи и гедонизацiи объекта есть другiя средства—слово, краски, мраморъ. Стараться нарисовать объектъ звуками, это все равно, что пахать землю ножницами, а матерiю рѣзать плугомъ. Это—не музыка, а престидижитаторство, фокусъ. Combarieu говоритъ справедливо, что это стремленiе слѣдуетъ предоставить клоунамъ.

О мысли Вагнера—ввести въ музыку не борьбу эмоцiй (что естественно), а борьбу идей въ формѣ условныхъ лейтмотивовъ, которые должны обозначать различныя идеи, мы замѣтимъ: музыка изъ первенствующаго искусства, въ смыслѣ человѣческаго эмоцiональнаго единенiя, обращается въ волапюкъ, понятный только сектѣ посвященныхъ. Для чего же это?

возможна только идеализація и гедонизація эмоцій, да гедонизація звуковой формы. Въ истинной музыкѣ гедонизація формы служитъ только средствомъ привлечь наше вниманіе къ тѣмъ живымъ эмоціямъ, которыя она облекаетъ. Такая музыка соотвѣтствуетъ слѣдующему мнѣнію о ней Спенсера: „Если основой общества и человѣческаго блага,—говоритъ онъ,—слѣдуетъ считать симпатію людей, то музыка, какъ усовершенствованный языкъ эмоцій, является могучимъ факторомъ прогресса человѣческаго блага [1]). Она заставляетъ насъ лучше понимать другъ друга, а потому и симпатизировать другъ другу“ (цитирую на память).

Но отсюда очевидно, что тотъ сортъ музыки, который ставитъ своею цѣлью не живыя эмоціи души, а удовольствіе самыхъ сочетаній или звуковыхъ мелодій, *дѣлаетъ средство цѣлью*, и на мѣсто центрально-мозгового наслажденія ставитъ периферическое удовольствіе уха. Такая музыка стоитъ на уровнѣ гастрономическаго, пиротехническаго и т. п. периферическихъ искусствъ.

Въ скульптурѣ мы видимъ противуположность музыкѣ. Эмоція самого художника здѣсь не можетъ быть выражена непосредственно. Она проявляется только черезъ изображеніе объекта.

Живопись почти въ такомъ же положеніи.

Въ ней идеализируется только объектъ. Иногда гедонизируется и эта идеализація и форма выраженія, т.-е. сочетаніе линій, красокъ. И здѣсь, какъ въ музыкѣ, если гедонизація формы сама становится цѣлью, вмѣсто того, чтобъ оставаться средствомъ,—живопись и ваяніе спускаются на уровень периферическихъ или чувственныхъ искусствъ, потому что ограничи-

---

[1]) Недавно, въ одномъ изъ русскихъ музыкальныхъ журналовъ, появилась статья, доказывающая, что музыка можетъ имѣть лишь самое ничтожное вліяніе на развитіе чувства симпатіи между людьми, такъ какъ, слушая ее, мы отвлекаемся ея красотой отъ содержанія и т. п. Отчасти это вѣрно, но авторъ упустилъ изъ вида, что, напр., боевой маршъ, національный гимнъ или пѣсня (напр., Марсельеза), объединяли цѣлыя массы людей въ одномъ настроеніи и движеніи (т. е. создавали *полную ихъ симпатію*). Точно также дѣйствовала въ эпохи религіозныхъ настроеній духовная музыка, объединявшая однимъ чувствомъ милліоны; также дѣйствуетъ въ обыденной жизни бальная музыка, приводящая въ согласное настроеніе и движеніе сотни людей, совершенно не знающихъ другъ друга.

ваютъ доставляемое ими наслажденіе только удовольствіемъ глаза. И, наоборотъ, живопись и скульптура будутъ стоять тѣмъ выше въ своемъ человѣчномъ значеніи, чѣмъ большую группу внутреннихъ, душевныхъ наслажденій могутъ дать онѣ. Поэтому трудно понять тѣхъ одностороннихъ теоретиковъ, которые думаютъ, что живопись и скульптура падаютъ въ томъ случаѣ, если присоединяютъ къ удовольствію художественному наслажденіе моральное и интеллектуальное. Дѣло-то въ томъ, что истинный художникъ съумѣетъ и ту моральную эмоцію, которую онъ выразитъ въ своемъ произведеніи, дать въ такой гедонизированной формѣ, которая обратитъ ее въ художественное наслажденіе. Поясню примѣромъ: сухая моральная истина въ живомъ типѣ нравственнаго героя,—положимъ, Вильгельма Телля,—изъ *идеи становится красотой*. Съумѣйте только такъ изобразить Вильгельма Телля. Идея женской чистоты, облеченная въ образъ Сикстинской Мадонны, превращается изъ прописной истины въ чудную идеальную красоту, въ воплощеніе самой поэтической мечты культурнаго человѣчества.

Трудно понять, какъ этого не видятъ и, благодаря этому, бездарныя попытки принимаютъ за предѣлъ, положенный искусству въ области идей и высшихъ эмоцій. А, между тѣмъ, Рафаэли-то и указываютъ этотъ высшій пунктъ художественнаго творчества, облекающій въ эстетическую эмоцію великія стремленія человѣчества.

Лирическая поэзія является ближайшею къ музыкѣ формой искусства. Эпосъ ближе стоитъ къ живописи. Драма есть движущаяся и говорящая скульптура, а въ оперѣ—и поющая.

Мы уже видѣли, что въ *лирической поэзіи идеализируется преимущественно эмоція самого поэта.* Объекты эмоціи,—любимая женщина, герой, пейзажъ, событіе,—часто вводятся и въ лирическія произведенія, но не какъ цѣль, а какъ средство выразить свою эмоцію, вызванную ими.

Общественныя послѣдствія гедонизаціи лирическихъ эмоцій мы видѣли.

Гедонизація формы состоитъ здѣсь въ размѣрѣ или ритмѣ, въ мелодичности и благозвучности самыхъ словъ или ихъ звуковъ и, наконецъ, въ такъ называемой „образности“ т.-е., говоря психологически, въ умѣньи поэта употреблять такіе эпитеты, которые по ассоціаціи идей вызываютъ въ

насъ наиболѣе ясную перцепцію или образъ, какой желаетъ вызвать поэтъ. Въ прозаической беллетристикѣ устраняется ритмъ, но два другихъ элемента „гедонизаціи выраженія“ остаются. Понятно, что и въ поэзіи возможны направленія, которыя самую эту „гедонизацію формы“ дѣлаютъ изъ средства цѣлью. Понятно, что и это направленіе поэзіи спускаетъ ее на уровень чувственныхъ и периферическихъ искусствъ, вродѣ гастрономіи и пиротехники.

Въ *эпосѣ выдвигается на первый планъ идеализація объекта, а не собственнаго чувства.* За то объектъ идеализируется не въ смыслѣ только внѣшнемъ (онъ можетъ даже быть представленъ уродомъ), но преимущественно въ смыслѣ внутреннемъ. Какъ поэтъ лирическій, идеализируя свои эмоціи, тѣмъ самымъ идеализируетъ и заставляетъ любить себя,—эпическій поэтъ, идеализируя эмоціи и дѣйствія героя, заставляетъ любить его, благоговѣть передъ нимъ, подражать ему.

Но онъ можетъ, наоборотъ, идеализировать его и отрицательно, и тогда мы имѣемъ дѣло съ юморомъ или сатирой, смотря по тому, какую изъ двухъ эмоцій переживаетъ авторъ отъ своего героя: шутливое презрѣніе или негодованіе. Тутъ преувеличиваются или идеализируются преимущественно отрицательныя стороны. Часто при этомъ вводится художественный смѣхъ или комическая эмоція, психологію которой мы ниже намѣтимъ.

Нужно ли говорить, какимъ образомъ, при участіи элементовъ, перечисленныхъ въ концѣ предъидущей главы, выдѣлилась изъ пѣвучей поэмы обыкновенная стихотворная поэзія: при развитіи словъ, явилась естественно большая возможность рисовать объектъ при ихъ помощи. Но мы видѣли, что эмоцію можно выражать и *непосредственно,* и *посредствомъ объекта.* Все зависитъ отъ того, на что именно больше желаетъ обратить вниманіе поэтъ: на *свою* ли эмоцію, или на *объектъ*, вызвавшій ее. Чѣмъ больше его увлеченіе собою, тѣмъ больше шансовъ, что онъ явится лирикомъ; чѣмъ больше онъ увлеченъ объектомъ, тѣмъ меньше онъ будетъ обращать вниманіе на свои эмоціи и ихъ гедонизацію, т.-е. сосредоточится на объектѣ. Я сказалъ бы, что эпическая поэзія менѣе эгоистична, но бываютъ исключенія. И вотъ, при стремленіи ярче и подробнѣе выразить объектъ, музыкальная сторона, выражающая личную эмоцію, отходила все дальше и дальше на задній планъ, переходя сперва въ скан-

дированіе, а затѣмъ въ стихотворную и, наконецъ, даже въ прозаическую форму. Въ этомъ послѣднемъ случаѣ гедонизація выраженія отступаетъ на самый задній планъ, а впереди стоитъ гедонизація объекта и его эмоцій, почти всегда соединенныя съ идеализаціей.

ГЛАВА XIII.

Психологія удовольствія или гедонизаціи въ искусствѣ.—Что такое „эстетическая эмоція?—Что заставило человѣка выдѣлить ее и поставить высоко среди другихъ наслажденій?

Теперь мы разсмотримъ ближе *психологію гедонизаціи,* этого специфическаго элемента въ искусствѣ.

Обыкновенно гедонизацію-то и называютъ послѣдователи Спенсера „эстетическою эмоціей“. Но вы уже видѣли, что это—явленіе болѣе сложное и, какъ часто бываетъ, терминъ „эстетическая эмоція“ прикрываетъ только незнаніе того, что-жь это такое по существу? Имъ охватывается у этихъ авторовъ вся совокупность того наслажденія, того особеннаго состоянія, которое мы получаемъ отъ произведеній искусства, т.-е. тутъ входятъ и два вида идеализаціи (эмоцій и объекта), и гедонизація этихъ идеализацій, и гедонизація формы,—однимъ словомъ, нѣсколько элементовъ весьма различнаго свойства и порядка.

Поэтому-то всѣ они путаются, когда приходится опредѣлять: чѣмъ же отличается эстетическая эмоція отъ всѣхъ другихъ? Напримѣръ, Геннекенъ, слѣдуя Спенсеру, говоритъ, что особенность ея—въ *неспособности вызывать дѣйствіе,* по крайней мѣрѣ, непосредственное (то-есть Геннекенъ признаетъ, что мало-по-малу вліяніе эстетическихъ эмоцій можетъ повліять на складъ нашей души, а, стало быть, и на наши поступки). Но уже одно то, какимъ образомъ доказывается это положеніе, обнаруживаетъ ясно, какое неопредѣленное представленіе соединено со спенсеровскимъ терминомъ. Читая въ романѣ,—говоритъ Геннекенъ,—о какомъ-нибудь несчастіи героя, мы не бросаемся ему на помощь, хотя и чувствуемъ величайшее состраданіе.

Здѣсь все перепутано: во-первыхъ, весьма естественно, что мы не бросаемся спасать героя романа, зная отлично, что онъ—плодъ фантазіи

автора и не существуетъ въ дѣйствительности. Но если мы увѣрены въ обратномъ, т.-е. что авторъ описываетъ реальныя страданія, хотя и подъ вымышленнымъ образомъ: наприм., страданія негровъ подъ образомъ дяди Тома, страданія падшихъ женщинъ подъ образомъ Надежды Николаевны (Гаршина) или Сони Мармеладовой, страданія крестьянъ подъ образомъ мужиковъ у *Парадного подъѣзда* (Некрасова), въ такомъ случаѣ, это дѣйствуетъ непосредственно на нашу волю и поступки: сотни американцевъ записывались волонтерами въ сѣверную армію подъ вліяніемъ чтенія романа Бичеръ-Стоу; десятки и сотни людей посвятили свою жизнь работѣ въ пользу крестьянъ, проникнувшись образами Некрасова, и т. д., и т. д. Во-вторыхъ, Геннекенъ смѣшалъ въ одну кучу дѣйствіе романа, — какъ всякаго разсказа о событіи,—и дѣйствіе собственно эстетической эмоціи,— что вовсе не одно и то же. Онъ легко понялъ бы свою ошибку, если бы припомнилъ, что и чтеніе обычнаго разсказа, напримѣръ, въ газетной хроникѣ, о какомъ-нибудь несчастіи, наприм., голодѣ и т. п., дѣйствуетъ далеко не одинаково на всѣхъ: одни остаются совсѣмъ равнодушными,—и такихъ большинство,—другіе жертвуютъ кое-что, и лишь единицы бросаются лично помогать страждущимъ. Стало быть, эстетическое произведеніе тутъ вовсе не составляетъ особаго исключенія, специфически не дѣйствующаго будто бы на волю. Напротивъ, изъ всѣхъ видовъ разсказа, это—наиболѣе дѣйствующій на волю, дѣйствующій такъ сильно, что люди, пораженные, напримѣръ, яркимъ, идеализированнымъ изображеніемъ эмоцій негра Тома и его семьи, начинаютъ идеализировать и обожать негровъ вообще, какъ у насъ идеализировали и обожали крестьянъ, и часто идутъ умирать за нихъ. Если такихъ мало, то это зависитъ отъ натуры людей. Вспомнимъ притчу о сѣятелѣ. Нужно ли болѣе яркаго примѣра вліянія на волю, какъ тотъ рядъ самоубійствъ, который былъ вызванъ гётевскимъ Вертеромъ? Самоубійство не легко вызвать обыкновенными *доказательствами*, хотя бы шопенгауэровскими (а ужь онъ ли не мастеръ!), но красиво нарисованный внутренній образъ и эмоція самоубійцы, чаруя воображеніе, заставляютъ совершать дѣйствіе наиболѣе трудное для человѣка—прекращеніе собственной жизни; въ-третьихъ, во всѣхъ этихъ случаяхъ дѣйствуетъ, однако, не сама *эстетическая эмоція* (т.-е. гедонизація), а только *идеализація* эмоцій героя, т.-е. его души, его „я“, его личности. Эта-то идеализація,

соединенная, притомъ, съ гедонизаціей, дѣлала личность (негра, мужика, Вертера) чарующей, влекущей—или на помощь ей, или на подражаніе ей. Гедонизація или эстетическая эмоція являлась только какъ украшающій элементъ самой идеализаціи.

Такимъ образомъ, необходимо возникаетъ дальнѣйшій вопросъ: можетъ ли сама гедонизація (т.-е. эстетическая эмоція, въ точномъ смыслѣ) вліять на волю, если она отдѣлена отъ другихъ живыхъ эмоцій, которымъ помогаетъ?

Можетъ, но только специфически-своеобразно, т. е. *какъ всякое наслажденіе*: она заставляетъ насъ платить огромныя деньги за произведенія искусства, стекаться толпами на выставки и концерты, платить огромныя деньги артистамъ и т. п. Но такое же дѣйствіе оказываютъ на любителей — продукты гастрономіи, и кокотки, или породистыя лошади, хорошія вина, сигары. И люди также любятъ дѣлиться этими наслажденіями съ своими друзьями, хотя эстетики хотятъ доказать, что *безкорыстіе* наслажденія есть особенность только эстетической эмоціи, указанная еще Кантомъ, а затѣмъ повторенная многими, въ томъ числѣ Тардомъ. Мы видимъ, что это „безкорыстіе" вовсе не составляетъ *ея* особенности. Тардъ поясняетъ: „любовь къ живой женщинѣ заставляетъ насъ стремиться обладать ею, не дѣлясь съ другими. Наоборотъ, восторгъ отъ статуи или картины, изображающей женщину (или что угодно), тѣмъ полнѣе чувствуется, чѣмъ бо́льшее число людей раздѣляетъ его съ нами". Все это вѣрно, но поражаешься, какъ авторъ не видитъ, что это „безкорыстіе" и желаніе подѣлиться удовольствіемъ вовсе не особенность наслажденія отъ искусства, а почти всякаго наслажденія, *если предметъ, вызывающій его, ничего не теряетъ отъ раздѣленія съ другими*. Развѣ любитель лошадей не утратилъ бы отъ нихъ большую часть удовольствія, если бы не могъ показывать ихъ? Развѣ человѣкъ, имѣющій хорошаго повара, не утрачиваетъ половины удовольствія, когда обѣдаетъ одинъ? Исключеніе составляютъ только скряги *).

---

[1]) Г. Боборыкинъ въ одной изъ кн. *Вопросовъ Филос. и Психол.* тоже, вслѣдъ за Кантомъ и Тардомъ, распространяется объ этомъ якобы особенномъ „безкорыстіи" эстетическаго чувства.

И такъ, всѣ эти якобы особенности представляютъ вовсе не особенность искусства, и даже не особенность наслажденій имъ, а особенность *каждой эмоціи,* которой люди желаютъ всегда подѣлиться, желаютъ видѣть сочувствіе другихъ (исключая натуры замкнутыя).

Тардъ указываетъ еще на одну особенность художественнаго наслажденія: на потребность мѣнять объекты этого наслажденія, т.-е. видѣть новыя картины, читать новые романы, стихи. Почему въ самомъ дѣлѣ, въ театрѣ не идутъ постоянно только драмы Шекспира, пьесы Островскаго, Гоголя, Грибоѣдова? Зачѣмъ, если у насъ есть геніи, не довольствоваться ими, а смотрѣть еще Крыловыхъ, Петровыхъ, Карповыхъ, которые забываются на другой же день? Тардъ справедливо говоритъ, что если бы не было этихъ Петровыхъ, Ивановыхъ, Сидоровыхъ, то Шекспиры надоѣли бы намъ, а теперь, насмотрѣвшись бездарностей, мы съ новымъ наслажденіемъ возвращаемся къ геніямъ, понимая путемъ сравненія еще нагляднѣе ихъ величіе. Все это вѣрно, и, однако, *это не особенность искусства*: самая прекрасная мѣстность, самая красивая женщина, если бы насъ заставили смотрѣть только на нихъ и никого и ничего больше не видѣть, утомили бы такъ сильно одни и тѣ же мѣста сѣтчатой оболочки нашего глаза, что, вмѣсто прежняго наслажденія, мы чувствовали бы отвращеніе. Если теперь это не такъ замѣтно, то потому, что мы ежедневно видимъ и другія мѣста, и другія лица.

Изъ всего изложеннаго слѣдуетъ выводъ: *гедонизація въ искусствѣ* (или, говоря иначе, эстетическое наслажденіе, эстетическая эмоція), *если взять ее въ чистомъ видѣ, составляетъ одну изъ формъ наслажденія и удовольствія, не отличающагося отъ всякихъ другихъ удовольствій, по крайней мѣрѣ, тѣмъ, въ чемъ хотятъ видѣть это отличіе люди, желающіе непремѣнно отыскать въ этой эмоціи самой по себѣ что-то особенное, возвышающее, мистическое* [1]). Несмотря на реализмъ и полную трезвость мысли Спенсера и Тарда, они тотчасъ становятся мистиками и метафизиками, какъ только заходитъ дѣло объ этой загадочной эмоціи.

---

[1]) Ниже я укажу, чѣмъ именно отличается эстетическая эмоція (гедонизація) отъ сѣхъ другихъ эмоцій.

Тутъ пропадаютъ и физіологическіе взгляды, и убѣжденіе, что это одна изъ формъ нервно-мозговыхъ процессовъ, и все это затѣмъ, чтобы удовлетворить потребности,—глубоко засѣвшей въ душѣ, хотя и безсознательной,—видѣть въ эстетической эмоціи *самой по себѣ* проявленіе божества, сверхчувственнаго міра. Однимъ словомъ, это ничто иное, какъ „переживаніе“ древняго, античнаго взгляда на искусство, перешедшаго потомъ въ метафизику и всасываемаго нами съ молокомъ матери. Чуть не въ пеленкахъ мы видимъ особое благоговѣніе, которымъ окружаютъ поэтовъ, великихъ художниковъ, музыкантовъ. Мы съ дѣтства слышимъ слова „геній“, „вдохновеніе“, намекающія на что-то божественное. И эти мистическія понятія такъ сростаются съ нашею душой, что отрѣшиться отъ нихъ мы не въ состояніи. Это послѣдній пріютъ мистицизма.

А, между тѣмъ, художественное наслажденіе, взятое само по себѣ, не выше и не ниже другихъ наслажденій, и если мы привыкли *справедливо* считать высокимъ наслажденіе отъ произведеній великихъ геніевъ искусства, то *причина здѣсь въ этихъ геніяхъ, въ томъ великомъ и высокомъ, что они облекали въ эстетическую эмоцію, а не въ самой этой эмоціи.* Эстетическая эмоція или гедонизація служитъ и служила не только высочайшимъ наслажденіямъ духа, но и позорнѣйшимъ его проявленіямъ. Прочтите новеллу Боккачіо о томъ, *Какъ прятали чорта въ адъ,* и десятокъ такихъ же его новеллъ, которыя всѣми считаются перлами потому только, что это—*искусство;* прочтите поэму Фофанова, въ которой идеализируется и воспѣвается извѣстный дѣтскій порокъ (она напечатана во 2-мъ изданіи его стихотвореній): припомните, что, отчасти благодаря комедіи Аристофана, лучшій изъ мыслителей Греціи, Сократъ, былъ казненъ; загляните въ современную французскую поэзію, гдѣ идеализируются такія, съ позволенія сказать, „эмоціи“, что одно ихъ названіе противно написать, и вы поймете, что *эстетическая эмоція сама по себѣ есть слѣпое орудіе*, что *искусство само въ себѣ есть только средство,* что *оно пріобрѣтаетъ высшую цѣнность лишь по тому, съ какими эмоціями и идеализаціями оно связано.*

Вотъ въ чемъ и особенность эстетическаго наслажденія (эстетической эмоціи) отъ всѣхъ другихъ наслажденій и эмоцій: *она въ томъ, что это*

наслажденіе способно сливаться съ другими функціями нашей души, съ идеями, идеализаціями и эмоціями. Другія наслажденія не имѣютъ этой способности. Любовь къ лошадямъ или гастрономическую эмоцію вы не сольете съ какою-либо идеей, эмоціей или идеализаціей. Онѣ существуютъ сами по себѣ. Эстетическая же эмоція есть *только гедонизація объектовъ, эмоцій, идеализацій.* Вотъ почему и не понимаютъ ее, а видя ее въ чудныхъ, высокихъ соединеніяхъ (у геніевъ), приписываютъ *ей* то, чтò ей не принадлежитъ, и затѣмъ уже не хотятъ видѣть, что она съ тою же легкостью можетъ слиться со всякою мерзостью и дѣйствовать при этомъ на людей съ такою же силой.

Такимъ образомъ, художественная эмоція огромная сила, но, какъ всякая сила, она—*сила слѣпая.* Ея власть надъ нашею душой создается гедоническимъ элементомъ, наслажденіемъ отъ красоты, но служитъ ли искусство высокому или самому низкому и отвратительному, это зависитъ отъ души того человѣка-художника, котораго судьба надѣлила этимъ даромъ. Порохъ или динамитъ тоже сила, но куда направится эта сила—на добро или на зло, зависитъ отъ того, кто ее употребляетъ.

Но это составитъ предметъ особой главы.

ГЛАВА XIV.

Элементы искусства, кромѣ красоты.

До сихъ поръ мы изслѣдовали только одинъ элементъ искусства, красоту, т.-е. то безсознательное для насъ или точнѣе подсознательное свойство нашихъ нервныхъ центровъ, которое дастъ возможность искусству дѣлать для насъ предметомъ наслажденія все, съ чѣмъ оно сливается, или,—какъ мы уже позволили себѣ выразиться, — что оно гедонизируетъ.

Мы видѣли, что это самый существенный элементъ искусства, насколько искусства опираются на красоту.

Но искусство можетъ опираться и на другіе элементы, возбуждающіе нашъ интересъ или наши душевныя волненія. Есть даже беллетристическія произведенія, относимыя (вѣрно или не вѣрно) къ искусству, и обходящіяся почти совершенно безъ красоты. Но тѣ элементы, на которыхъ они строютъ

свою привлекательность для массы, употребляются и самыми величайшими произведеніями искусства.

Между этими элементами прежде всего нужно упомянуть *идеи*, вкладываемыя художниками въ произведенія.

Мы уже показали значеніе въ искусствѣ эмоцій, т.-е. чувствованій, душевныхъ волненій, и повторять сказанное объ этихъ элементахъ не будемъ. Объ идеяхъ-же въ искусствѣ придется говорить подробнѣе, такъ какъ значеніе ихъ въ искусствѣ не рѣдко толковалось ошибочно. Существовали даже попытки отрицать законность въ искусствѣ *сознательно* вложенныхъ идей.

Для каждаго, знакомаго съ великими произведеніями искусства, очевидно, что, напр., произведенія Шекспира, Байрона, Гете, Шиллера, Толстого и д. т. проникнуты идеями, но только эти идеи носятъ особый отпечатокъ у истинныхъ художниковъ: онѣ не разсудочны, не отвлеченны, не голы (если такъ можно выразиться), а *образны* и *проникнуты чувствомъ* (эмоціальны). Еще Бѣлинскій указывалъ на то, что истинные художники мыслятъ не отвлеченными идеями, а *образами* (и *чувствами*, добавлю я); *ихъ мышленіе жизненно-конкретно, а не абстрактно*, т. е. оно прямо выставляетъ намъ живые факты, примѣры, живыя отношенія, *прочувствованныя* сердцемъ, а не холодную мысль, какъ экстрактъ изъ факта. Это—дѣло философа.

Но свойство такихъ *образно-эмоціональныхъ идей* именно состоитъ въ томъ, что онѣ сразу понятны для самыхъ неподготовленныхъ умовъ, даже для дѣтей.

Вотъ, почему первыя истины морали, права, даже міропониманія (космогоній) являются всегда въ видѣ *образныхъ* миѳовъ, басенъ, сказокъ, притчъ. Эта форма мысли идетъ впереди абстрактной и философской мысли, но изъ предъидущихъ соображеній намъ выясняется и величайшее значеніе въ искусствѣ „образности:“ не только *идеи* распространяются искусствомъ, благодаря образности, но даже и *самыя эмоціи только потому и заражаютъ другихъ при посредствѣ искусства, что онѣ дѣйствуютъ образами*. Дѣло въ томъ, что только *образы* дѣйствуютъ на *воображеніе* людей. Это—аксіома. И только путемъ нашего воображенія художники заставляютъ насъ почувствовать эмоцію, а именно: необыкновенная рельефность и яркость образовъ у художника доводитъ читателя

почти до гипноза, т. е. до полнаго перенесенія его въ обстановку и условія даннаго положенія, рисуемаго художникомъ.

Въ результатѣ получается то, что читатель переживаетъ *какъ-бы самъ* данное положеніе и потому начинаетъ *чувствовать* все то, что почувствовалъ-бы, очутившись дѣйствительно въ этомъ положеніи. Вотъ психологическій секретъ механизма художественнаго „зараженія“ эмоціями.

Способность-же художниковъ къ яркой и рельефной образности тѣсно связана съ ихъ эмоціональностью и впечатлительностью. Почти каждое явленіе, наблюдаемое ими въ природѣ, въ обществѣ или въ себѣ, вызываетъ въ нихъ сравнительно сильныя душевныя волненія (см. выше стр. 51).

Конечно, среди нихъ есть различія: одни особенно возбуждаются зрительными представленіями (живописцы), другіе — слуховыми (музыканты), одни — явленіями внѣшней природы, другіе—явленіями внутренними, психическими, третьи—явленіями общественными, наконецъ, четвертые сливаютъ въ себѣ и то, и другое, etc., etc. Мы уже сказали выше, что эти душевныя волненія у нихъ такъ-же скоро угасаютъ, какъ и вспыхиваютъ, но зато *память* о явленіяхъ, вызвавшихъ эти волненія, глубоко западаетъ въ нихъ. (Психологическій законъ памяти гласитъ, что мы сильнѣе всего запоминаемъ то, что вызвало въ насъ эмоціи или чувствованія). Поэтому-то насъ и поражаетъ въ произведеніяхъ искусства необыкновенное улавливаніе деталей, моментовъ, оттѣнковъ, штриховъ (во внѣшнемъ мірѣ, или въ людяхъ, или въ душевныхъ явленіяхъ), которыя когда-то переживались и нами, но не обратили на себя нашего вниманія, прошли безслѣдно и исчезли, повидимому, изъ памяти [1]).

Есть и еще способъ привлечь къ произведенію искусства. Такъ, напримѣръ, всѣмъ извѣстно выраженіе, которое можно слышать отъ многихъ читателей: „отъ этого романа нельзя *оторваться*, пока его не кончишь, до такой степени авторъ заинтересовываетъ вопросомъ: что будетъ дальше съ героемъ или героиней?“

[1]) Одно лицо, весьма близкое къ Л. Н. Толстому, передавало мнѣ, что весьма часто бываетъ поражено его изумительной памятью деталей какого-нибудь самаго незначительнаго событія, давно всѣми забытаго и, повидимому, совершенно не важнаго: напримѣръ, онъ помнитъ много лѣтъ, какъ кто-нибудь шелъ черезъ дворъ, какъ держалъ при этомъ руки, голову, какое имѣлъ выраженіе лица etc., etc.

Назовемъ этотъ элементъ искусства — „*интересностью фабулы*“ разсказа. Очевидно, что здѣсь не-при-чемъ собственно „красота“ или „эстетическая эмоція“. Авторы самыхъ плохихъ и антихудожественныхъ произведеній всегда играютъ на этой стрункѣ души своихъ наивныхъ читателей. Струнка — есть просто общая способность *симпатизировать* чужому горю, страданію, несчастію.

Существуетъ еще одно орудіе искусства, нерѣдко влекущее къ его произведеніямъ очень сильно: это—*ловкость* автора (иногда плохого художника въ другихъ отношеніяхъ) размѣщать эффекты, заинтересовывать мелочами и деталями, поражать скрупулезной точностью своихъ наблюденій надъ манерами, движеніями и обстановкой. Читатель раскрываетъ ротъ отъ изумленія: „вотъ-молъ дока! Какъ онъ это замѣтилъ! Какъ онъ это ухитрился!“ У геніевъ такая „ловкость“ является естественнымъ, непреднамѣреннымъ продуктомъ ихъ великой наблюдательности. Но есть шарлатаны, фальсификаторы этой способности геніевъ. Ими увлекаются, не замѣчая, что увлекаются жонглерствомъ и престидижитаторствомъ.

Что красота сама по себѣ тутъ не причемъ, доказываютъ произведенія, лишенныя всякой художественной красоты (напр., бульварные, порнографическіе романы или нашъ знаменитый Еруcланъ), которые, однако, увлекаютъ толпу своей образностью и эмоціями, заставляютъ восхищаться убійцами, ловкими мошенниками, сыщиками или такими звѣрями, какъ Еруcланъ, который, проживъ нѣсколько недѣль или дней въ качествѣ супруга съ дюжиной сестеръ красавицъ, на прощанье рубитъ имъ всѣмъ головы безъ всякой причины и вины. И эти подвиги звѣрскаго молодечества не только приводятъ въ восторгъ самого автора, но нерѣдко они увлекаютъ и крестьянскихъ парней читателей. И это только благодаря гипнотизирующему свойству *побочныхъ* элементовъ искусства, которые способны не только заражать другихъ эмоціями художника, но и вызывать подражаніе тому образу, который излюбленъ художникомъ.

Изъ вышеизложеннаго нельзя-ли сдѣлать выводъ, что красота въ искуствѣ дѣло не существенное,—что достаточно образности и эмоцій?

Нѣкоторые факты какъ будто подтверждаютъ это еще болѣе. Какая, напримѣръ, красота въ Мефистофелѣ Гете или Антокольскаго? Какая кра-

сота (мы говоримъ не объ одной внѣшней, но и внутренней красотѣ) въ Яго, въ вѣдьмахъ Вальпургіевой ночи или Макбета? Какая красота въ Плюшкиныхъ, Собакевичахъ, Фамусовыхъ, Загорѣцкихъ? А, вѣдь, не скажемъ-же мы, что эти лица (или типы) не суть произведенія великаго искусства? Но можно-ли сказать, что въ нихъ нѣтъ никакой художественной красоты? Если ея нѣтъ, то какая-же сила влечетъ насъ, заставляя наслаждаться этими нравственными уродами, когда они выведены въ великихъ произведеніяхъ? Что заставляетъ насъ наслаждаться ими, несмотря на полное отвращеніе къ ихъ внутреннему содержанію или характеру?

Подробно мы объяснимъ это въ главѣ *о комизмѣ*. Теперь же только спросимъ:

Не ясно-ли отсюда, что художественная красота искусства—одно, а его моральное содержаніе—нѣчто совсѣмъ иное, независимое отъ перваго. Такъ, напримѣръ, великій артистъ-трагикъ играетъ на сценѣ Яго: чѣмъ выше въ художественномъ отношеніи его игра, тѣмъ мы больше наслаждаемся этимъ образомъ, не переставая ненавидѣть Яго, какъ человѣка. Но весьма часто наивные зрители „райка“ начинаютъ ненавидѣть не Яго, а актера, играющаго его роль: они неистово шикаютъ великому трагику, взваливая на него всѣ преступленія выведеннаго имъ типа!

Само по себѣ чувство художественной красоты совершенно безобидно и безгрѣшно. Тамъ, гдѣ оно имѣется въ произведеніи искусства, оно является только добавочнымъ орудіемъ его привлекательности, дающимъ добавочное и, въ сущности, вполнѣ чистое наслажденіе. Но мы видѣли, что и безъ этого добавочнаго средства могутъ быть произведенія, относимыя къ искусству, которыя увлекаютъ *другими* элементами искусства, второстепенными: интересной фабулой, скандальными деталями, пикантными эмоціями и т. п. Иногда, наоборотъ, эти эмоціи могутъ быть высоки и благородны, напр., въ произведеніяхъ чисто - тенденціозныхъ, но написанныхъ не художниками и обходящихся также безъ красоты.

Значитъ, *добро или зло искусства зависитъ не отъ чувства красоты,* а отъ *общихъ эмоцій или настроеній художника.*

Такое неумѣніе отдѣлить чувства красоты отъ другихъ эмоцій, съ которыми оно имѣетъ способность сливаться, и повело къ ложному, отчасти

наивному, отчасти метафизическому опредѣленію красоты, считающейся то великимъ добромъ, то зломъ, стоящимъ какъ-бы внѣ человѣка, какъ ангелъ или демонъ, или метафизическая „сущность“.

Вспомните, чѣмъ отличается, благодаря своей локализаціи въ подсознательныхъ центрахъ, это специфическое чувство *художественнаго* или эстетическаго (см. гл. IV) удовольствія, т. е. *удовольствіе отъ такъ называемой красоты—отъ всѣхъ другихъ удовольствій?* Вѣдь, и всѣ получаемыя нами удовольствія имѣютъ, отчасти, своей почвой приблизительно тотъ-же физіологическій законъ?

Когда я чувствую удовольствіе отъ ѣды, потому что голоденъ, или отъ полученныхъ денегъ, потому что онѣ мнѣ нужны и обѣщаютъ мнѣ рядъ удовлетвореній моихъ потребностей, я понимаю, *почему* я чувствую удовольствіе. Когда-же я чувствую удовольствіе отъ красиваго цвѣта облаковъ, отъ дерева, лица или картины, или характера, я не понимаю, отчего происходитъ это удовольствіе: все это мнѣ не нужно, безполезно, и я говорю: это—красота. Мы при этомъ думаемъ, что это наше чувство совершенно безкорыстно, т. е. не связано ни съ какой пользой или житейскими соображеніями, что оно „не отъ міра сего“,—и вызывается въ насъ какой-то внѣшней *силой*. Поэтому-то его и возводили постоянно въ метафизическую *сущность*.

Но такъ какъ, кромѣ того, это чувство способно сливаться съ другими образами, чувствованіями или эмоціями (нравственными и безнравственными, соціальными, религіозными и т. д.), дѣлая ихъ болѣе привлекательными (художественными), то образовалось двойное обоготвореніе этого чувства: одни увидали въ немъ воплощеніе добра, генія, а древніе—даже бога; другіе, наоборотъ, воплощеніе зла, демонической силы (Толстой, аскеты). На самомъ дѣлѣ, это, какъ мы видѣли, психофизіологическій законъ, внѣдренный въ насъ всей природой, безусловно чистый и благодѣтельный, потому что способенъ дать одно изъ самыхъ чистыхъ удовольствій. То зло, которое приписывали ему, принадлежитъ не ему, а людямъ, которые имъ пользовались, какъ злодѣй можетъ пользоваться самымъ святымъ орудіемъ.

ГЛАВА XV.

Этическое значеніе искусствъ.—Идеалъ человѣчества.

Мы видѣли, что чувство красоты, говоря точнѣе, эстетическая эмоція, безразлично къ добру и злу, какъ всякое орудіе и слѣпая сила. Мы видѣли, что оно могло даже творить и зло (Аристофанъ и Сократъ). Но для эстетическаго чувства, служеніе злу есть скорѣе исключительный случай, чѣмъ общее правило. И это вотъ почему.

Прежде всего, такъ какъ *истинные, великіе* художники, уже въ силу одной высокой впечатлительности своей, являлись и наиболѣе чуткими (къ типу человѣчности въ самомъ широкомъ смыслѣ), то они почти никогда не дѣлали этой силы орудіемъ зла. Этому препятствовало то самое художественное чувство, которое заставляетъ ихъ искать всюду только той новизны, которая выросла на почвѣ привычнаго типа, а, слѣдовательно, они не могутъ рѣзко отклониться и отъ *типа добра*, свойственнаго окружающей средѣ, отъ типа *человѣчности* своей эпохи, не нарушая закона своей природы. Это рѣзкое отклоненіе является чаще всего у бездарныхъ подражателей, но они, —какъ это было указано ранѣе относительно бульварныхъ романовъ,—обходятся и безъ красоты, довольствуясь силой одного воображенія и влекущей заманчивостью порочныхъ эмоцій: старая истина, что порокъ привлекателенъ *самъ по себѣ,* иначе люди не стремились-бы къ пороку.

Вѣдь истинный художникъ обладаетъ способностью выдѣлять или улавливать не только частные типы своей національности и не только одинъ всеобъемлющій общій типъ *своей* національности, но и типы чужихъ національностей и, наконецъ, *общечеловѣческій типъ.* Эта послѣдняя способность, конечно, можетъ выразиться тѣмъ ярче, чѣмъ образованнѣе художникъ, то есть чѣмъ больше онъ знаетъ *все* человѣчество—изъ его исторіи, изъ путешествій, изъ чужихъ литературъ, религій, обычаевъ, морали, философіи etc.

Вотъ почему даже тѣ художники, которые въ послѣднее время проповѣдуютъ на словахъ полное освобожденіе искусства отъ „моральныхъ эмоцій“ и обязательнаго служенія добру, то-есть, проповѣдуютъ чистое

искусство, „искусство для искусства“, не могутъ de facto избавиться отъ служенія общечеловѣческому добру, если они, дѣйствительно, истинные художники.

Вѣдь, подъ словами „чистая красота“, „искусство для искусства“ скрывается безсознательно для нихъ самихъ потребность сдѣлать искусство наиболѣе свободнымъ, т. е. независимымъ отъ навязанныхъ извнѣ тенденцій, искусственно навязаннаго моральнаго содержанія. Но отъ чувства человѣческаго типа или типа человѣчности (мы видимъ, что это и есть для человѣчества высшій идеалъ красоты и другого быть не можетъ) они не могутъ избавиться, по самому основному закону красоты вообще и красоты въ искусствѣ, — это доказывается всѣмъ нашимъ трактатомъ съ начала до конца.

Наоборотъ, то самое, чему они даютъ полу-мистическое названіе абсолютной красоты, которую они стремятся отъискать, уловить въ такъ называемомъ „новомъ искусствѣ“, есть, очевидно, инстинктивное чувство „общечеловѣческаго типа“,—инстинктивное, смутное, лежащее въ чувствѣ, въ подсознательныхъ центрахъ, а потому и кажущееся такимъ мистическимъ.

Человѣческій типъ еще не законченъ: всякій новый вкладъ даетъ и новую черту къ его вѣчно развивающейся и намѣчающейся красотѣ. Въ тотъ моментъ, который мы переживаемъ теперь, типъ человѣчности намѣтился, какъ стремленіе къ свободѣ духа, къ побѣдѣ надъ природой и къ всеобъемлющей любви. Но, быть можетъ, когда эти стремленія осуществятся или будутъ близки къ своему осуществленію, тогда намѣтятся и новыя, совсѣмъ неожиданныя для насъ дальнѣйшія черты человѣчности, какъ типа. Быть можетъ, напр., всеобъемлющая любовь есть черта временная, возникшая въ эпоху дѣленія людей на слабыхъ и сильныхъ, въ эпоху, когда слабому была нужна защита любви. Быть можетъ, когда достигнется такое состояніе, что любовь (альтруизмъ, т. е. жизнь для блага другихъ людей) станетъ механической, непроизвольной (какъ думаетъ Спенсеръ), возникнутъ и новые идеалы; быть можетъ, ихъ предчувствіе есть и теперь въ чуткихъ душахъ художниковъ. Ни отрицать, ни порицать этого нельзя, но можно уже и теперь намѣтить критерій для этихъ новыхъ стремленій; онъ все тотъ-же, какъ и всегда въ искусствѣ, т. е. *подготовленная новизна*. Говоря проще: такъ какъ

типъ человѣчности, — намѣченный мною выше, — еще не только не прошелъ, а лишь начинаетъ осуществляться, то, очевидно, новизна, которая рѣзко разорветъ съ нимъ, не будетъ новизной *художественной*, а будетъ тенденціозностью или болѣзненнымъ извращеніемъ, или даже продуктомъ другого отживающаго типа, напр., буржуазнаго типа красоты, который уже исчерпалъ свое содержаніе въ исторіи, совершивъ преобразованіе міра посредствомъ промышленности, машинъ и примѣненія научныхъ открытій къ побѣдѣ надъ законами и силами природы. Искусство, созданное буржуазіей, исчерпавъ этотъ порывъ человѣчества, едва-ли скажетъ что-либо новое въ этомъ направленіи. Оно ищетъ новыхъ путей, какъ виноградная лоза ищетъ новой опоры, когда падаетъ старая (сравненіе Тарда). Но въ этихъ новыхъ исканіяхъ современнаго искусства могутъ быть и дѣйствительно новыя, и *только кажущіяся* новыми стремленія, а въ сущности отражающія лишь безсиліе и безплодность отживающаго, его апатію, его индифферентизмъ старчества. Поэтому, въ новомъ теченіи слѣдуетъ тщательно разобраться.

Повидимому, всѣ новые соловьи поютъ въ одинъ голосъ, но это всегда случается въ началѣ, а пройдетъ немного времени и начнутъ опредѣляться разные типы и въ новомъ движеніи. Но пока они опредѣлятся самой эволюціей новаго движенія, мы, надѣюсь, дали критерій для нѣкоторой ихъ классификаціи уже и теперь. Этотъ критерій есть—*неразрывность съ типомъ человѣчности, который пока является синонимомъ всеобъемлющей любви, свободы и власти надъ природой и матеріей.* Мы не навязываемъ искусству никакой морали, а только указываемъ тотъ *законъ красоты*, который инстинктивно лежитъ, и безъ нашихъ указаній, въ художественномъ чувствѣ каждаго истиннаго артиста.

Но этимъ-же примиряется и добро съ красотой.

Если подъ абсолютной (а не временно ищущей и блуждающей) красотой понимать наше предвкушеніе типа человѣчности въ его безконечномъ развитіи (а иначе и быть не можетъ) и если подъ абсолютнымъ добромъ понимать все то, что служитъ осуществленію и развитію этого типа до его величайшаго возможнаго совершенства (которое теперь нельзя даже предугадать умомъ, но можно предвкушать смутнымъ чувствомъ), то, разумѣется

между *такой* красотой и *такимъ* добромъ противорѣчій быть не можетъ. Такое чувство красоты, стремясь уловить типъ, тѣмъ самымъ стремится уловить и то, къ чему влечется типъ, а такъ какъ человѣчество стремится неизбѣжно и къ добру, то искусство не можетъ быть лишено жажды уловить и это добро и воплотить его, какъ одинъ изъ элементовъ типа.

ГЛАВА XVI.

Соціальная роль красоты.

Тардъ совершенно вѣрно замѣтилъ, что искусство каждой эпохи вилось, какъ плющъ около подпорки,—вокругъ доминирующей идеи общественнаго класса или идеи своего времени. Такъ, въ древнемъ Египтѣ, оно воплощало въ своихъ произведеніяхъ царей и ихъ подвиги; въ греческомъ искусствѣ, оно воплощало тѣлесную мощь, легкость и быстроту движеній античнаго человѣка; въ средніе вѣка оно обвивалось вокругъ католицизма въ своихъ величественныхъ храмахъ, церковной музыкѣ, въ картинахъ и статуяхъ изъ жизни Христа, Мадонны, Святыхъ; въ нашу эпоху оно воплощало въ своихъ произведеніяхъ идеалы буржуазной жизни, а въ самое послѣднее время стремилось дружить съ наукой (экспериментальный романъ) и мало-по-малу начинаетъ дружить съ новымъ общественнымъ классомъ, выступающимъ на арену исторіи, т. е. съ рабочимъ классомъ.

Отсюда сравненіе искусства съ плющемъ, который взбирается на новую подборку, когда подгниваетъ старая. Это вѣрное наблюденіе не вѣрно истолковывается Тардомъ или, говоря точнѣе, совершенно не истолковывается. Но оно совершенно понятно съ точки зрѣнія изложенной мною теоріи. Искусство, всегда и вездѣ отражающее явленія окружающей среды, возведенныя въ типъ, не можетъ существовать иначе, какъ именно такъ, т. е. отражая, идеализируя и гедонизируя то, что является характеристической особенностью жизни этой среды. Вотъ почему и кажется, что оно переходитъ, какъ плющъ, съ одной подпорки на другую.

Это явленіе лишь подтверждаетъ указанный нами законъ. Но Тардъ дѣлаетъ изъ своей мысли односторонній выводъ: онъ полагаетъ, что искусство служитъ только *торжествующему* началу, *только тріумфа-*

торамъ. Это совершенно невѣрно и противорѣчитъ его же собственному взгляду, выраженному въ другомъ мѣстѣ, что искусство имѣетъ нѣчто въ родѣ дара пророчества. Да, пожалуй, потому что художникъ, какъ натура наиболѣе чуткая и впечатлительная, часто (хотя и далеко не всегда), одинъ изъ первыхъ улавливаетъ новое теченіе въ обществѣ и тѣ страданія, которыя всегда соединены съ его возникновеніемъ и борьбой. Но въ этомъ онъ остается вѣрнымъ общему закону красоты и искусства, указанному нами: всякое живое общественное движеніе имѣетъ характеръ *новизны на подготовленной почвѣ.* А улавливать такую новизну, радоваться ей, любить ее, какъ новую красоту, есть одно изъ основныхъ свойствъ художника. Однако, этого не слѣдуетъ смѣшивать съ *теоретическимъ* пониманіемъ грядущаго. Тардъ выражается очень осторожно, говоря, что „искусство есть *предчувствіе* будущей истины“. Да, именно только предчувствіе, а не опредѣленное и точное сознаніе ея. Такое произведеніе, какъ романъ Белами „Черезъ сто лѣтъ“, не есть въ сущности романъ, не есть искусство въ точномъ смыслѣ слова, а образный трактатъ о грядущихъ соціальныхъ формахъ. Даже такой великій художникъ какъ Толстой, едва онъ ступилъ на почву *теоретическаго* построенія идеаловъ будущей морали, общества и религіи, вертится въ старыхъ опредѣленіяхъ, въ смѣси изъ Руссо, мистиковъ, русскихъ сектантовъ и пр. и пр.

Отдаленные идеалы (этическіе, религіозные и соціальные) создавались не художниками, а религіозными фанатиками, моралистами, соціологами и философами. Таковы Платонъ, Фурье, Сенъ-Симонъ, Кабэ, Контъ, Марксъ, Лассаль, Мюнцеръ, Шторхъ... Художники же всегда лишь отражали *среду*, ея типы, ея стремленія, понятія, эмоціи, хотя и въ идеализированномъ видѣ. Самъ Тардъ справедливо замѣчаетъ въ другомъ мѣстѣ, что *ни надъ кѣмъ среда не тяготѣетъ такъ, какъ надъ художниками.* Имъ труднѣе, чѣмъ кому-либо, *рѣзкое* новаторство; они должны выращивать его на почвѣ старыхъ формъ общества, иначе ихъ не поймутъ и отвергнутъ. И это вполнѣ понятно теперь читателю послѣ того, что мною сказано выше. Въ красотѣ, лежащей въ основѣ искусства, больше чѣмъ гдѣ-нибудь лежитъ законъ *подготовленной* новизны, а потому скачки невозможны. Если художники часто вели впередъ общество, популяризируя въ немъ и дѣлая очаровательными идеалы морали, философіи и соціальныхъ ученій,

то они *всегда дѣлали это въ предѣлахъ стремленій, понятій и эмоцій своей эпохи или ближайшаго кружка, замѣнявшаго имъ среду.* Всегда было необходимо для нихъ, чтобы идеалъ или принципъ уже спустились если не въ цѣлое общество, то въ его группу, ближайшую къ поэту. Поэтому-же невѣрно и другое положеніе, что поэтъ отражаетъ *все* общество: онъ отражаетъ извѣстную группу, и въ одномъ и томъ же обществѣ могутъ являться поэты, отражающіе различныя группы: поэты, гедонизирующіе эмоціи прогрессистовъ и эмоціи реакціонеровъ (Аристофанъ, кн. Мещерскій, гр. Валуевъ, Клюшниковъ, Стебницкій, поэты-декаденты, а рядомъ—Некрасовъ, Надсонъ, Плещеевъ, Огаревъ и т. д.).

Когда общество не было дифференцировано, поэзія и искусство могли являться выраженіемъ или гедонизированною рѣчью всего общества. Теперь они являются гедонизированною рѣчью его группъ.

Но изъ всего предыдущаго выясняется одно великое соціальное значеніе искусства,—значеніе, пріобрѣтаемое имъ безсознательно, почти помимо сознательной воли: это есть *единящее дѣйствіе* искусства, замѣченное также Тардомъ.

Дѣлая образными и, такъ сказать, гипнотически заражающими, тѣ идеалы, вѣрованія и стремленія, которыя пробуждаются или уже господствуютъ въ обществѣ, оно популязируетъ, проводитъ въ массу, оно ими очаровываетъ, оно переводитъ ихъ изъ отвлеченныхъ идей въ „чувство красоты", и такимъ путемъ разрозненные члены общества становятся единымъ цѣлымъ, связаннымъ прочно единствомъ общихъ эмоцій, настроеній, единствомъ общаго гипноза. (Вспомнимъ то, что сказано раньше о марсельезѣ, о средневѣковыхъ храмахъ, музыкѣ и т. п.).

Но этого мало: искусство объединяетъ людей еще и другимъ путемъ, разрушая между ними барьеры различія и вражды, возникающіе изъ расовыхъ, кастовыхъ, національныхъ и другихъ инстинктовъ, чувствъ и предубѣжденій.

На первый взглядъ это можетъ показаться противорѣчіемъ тому, что было сказано выше о неизбѣжности для истиннаго искусства, — отпечатывать черты мѣстнаго типа или типа эпохи, couleurs locales. Однако, это препятствіе нельзя считать важнымъ для пониманія различными націями

чужихъ оригинальныхъ художественныхъ произведеній. Во-первыхъ, всѣ путешественники утверждаютъ, что непривычная красота чуждой расы, кажущаяся сначала уродствомъ, начинаетъ, по мѣрѣ привычки къ ней, пониматься и чувствоваться, какъ красота. Одинъ путешественникъ по Японіи говоритъ, что японская музыка казалась ему сначала мученіемъ, но потомъ онъ сталъ улавливать ея прелесть. Путешественники въ Африку утверждаютъ, что негритянки только сначала казались имъ уродами, а впослѣдствіи они стали различать между ними уродливыхъ и красивыхъ. Все это объясняется тѣмъ-же закономъ подготовленной новизны.

Но зато этотъ couleur locale, этотъ украшающій элементъ искусства имѣетъ другое великое значеніе: онъ-то и служитъ наисильнѣйшимъ орудіемъ единенія, и вотъ почему: мы видѣли, что въ житейскихъ сношеніяхъ національныя и особенно расовыя особенности являются элементомъ отталкивающимъ, какъ все непривычное. Но когда эти особенности являются въ произведеніяхъ искусства въ видѣ соединеній съ эмоціями или чувствованіями общечеловѣческими (какъ это всегда и бываетъ въ истинномъ искусствѣ), то мы узнаемъ братьевъ по человѣчеству и въ людяхъ съ чужой оболочкой. Мы научаемся видѣть человѣка и брата и въ образѣ грека, и въ образѣ іудея, и въ образѣ негра, и въ образѣ полудикаго мужика-подлиповца. Это объединяетъ не только націи, но и различные классы одной и той-же націи.

Такимъ образомъ, *національность и локальность* [1]) *искусства хотя сначала и вредятъ его всеобщности, но затѣмъ являются орудіемъ наибольшаго братскаго единенія людей при помощи искусства.*

То-же самое слѣдуетъ сказать о стремленіи новѣйшаго искусства къ *индивидуализаціи*. Это—вовсе не новое теченіе. Всегда и всюду каждое изобрѣтеніе было индивидуальнымъ, боролось за свое распространеніе и, если соотвѣтствовало человѣческому типу, то прививалось, становилось изъ индивидуальнаго коллективнымъ иногда надолго, иногда навсегда; если-же не соотвѣтствовало человѣческому типу, то отсыхало, отпадало сразу, или-же,

---

[1]) Т. е. усвоеніе искусствомъ мѣстныхъ чертъ жизни и природы, а также историческихъ особенностей эпохи.

продержавшись недолго, какъ временная мода, скоро отпадало или, наконецъ, служило ступенью новому изобрѣтенію, болѣе живучему. Это было и въ наукѣ, и въ философіи, и въ промышленныхъ изобрѣтеніяхъ, и въ религіозныхъ сектахъ, и, наконецъ, въ искусствѣ.

Каждый истинный художникъ стремился быть оригинальнымъ, выразить свою индивидуальность, но всегда выходило такъ, что онъ все-же не могъ вырвать своихъ корней изъ общечеловѣчности и даже національности, т. е. почвы, бывшей *до него*. Теперешній индивидуализмъ только созналъ и возвелъ въ разсудочный принципъ то, что безсознательно, инстинктивно являлось стремленіемъ всѣхъ художниковъ. Объ этомъ новомъ (сознательномъ) стремленіи можно сказать одно: тѣ, у кого есть что-нибудь новое и важное сказать міру, скажутъ его, и человѣчество приметъ это и внесетъ какъ новое свойство въ свой вѣчно развивающійся типъ человѣчности. А тѣ, которые усвоили себѣ лишь разсудочно принципъ новаго искусства, но, не имѣя художественнаго генія, будутъ только пыжиться, выжимая изъ себя оригинальность, которой нѣтъ, и видя ее въ наибольшемъ разрывѣ съ прошлымъ,—создадутъ пустоцвѣты, которые рано или поздно отпадутъ или вовсе не привьются. И можно навѣрное сказать, что, именно, эти послѣдніе, въ своемъ разсудочномъ, тенденціонномъ, фанатическомъ рвеніи,—чуждомъ художественнаго чувства,—нарушатъ общій законъ красоты, т.-е. постараются искусственно разорвать съ прежней почвой, разорвать рѣзко. И, наоборотъ, истинные художники будутъ удержаны самымъ художественнымъ инстинктомъ отъ этого нарушенія основнаго закона красоты.

Но стремленіе художника къ выраженію своей особенной индивидуальности не только *не вредитъ единящей способности искусства*, а, наоборотъ, благодаря именно искусству, выдающіяся индивидуальныя изобрѣтенія и вообще всѣ оригинальныя проявленія человѣческаго духа способны всего скорѣе сдѣлать общимъ достояніемъ, внести новый вкладъ въ постоянно развивающійся человѣческій типъ. Безъ искусства, человѣчество упорно стояло-бы на одномъ мѣстѣ, а человѣческій типъ стоялъ-бы неизмѣннымъ гигантскимъ колоссомъ, не развиваясь, какъ живое коллективное воплощеніе индивидуальныхъ изобрѣтеній—въ морали, религіи, политикѣ, мысли, красотѣ и пр. и пр. Или, по крайней мѣрѣ, этотъ колоссъ развивался-бы безконечно медленнѣе, ибо у него не существовало бы того

великаго единящаго всѣхъ языка, который имѣется въ искусствѣ,—языка, который мало того, что понятенъ всѣмъ, но который способенъ очаровывать всѣхъ и, очаровывая, какъ бы *внушать* гипнотически новыя и новыя изобрѣтенія. Но соотношенію между искусствомъ и различными эпохами развитія націй и человѣчества мы поговоримъ подробнѣе въ особой главѣ, а теперь необходимо опредѣлить особую форму искусства, быть можетъ, наиболѣе запутанную и трудную.

XVII.

Комическое въ искусствѣ и жизни.

Сущность комическаго основана на законѣ *подготовленнаго ожиданія*, о которомъ мы такъ много говорили ранѣе.

Такъ какъ каждое явленіе легче понимается въ его простой и грубой формѣ, то возьмемъ сперва комизмъ обыкновенныхъ клоуновъ.

Вотъ передъ вами клоунъ ставитъ внимательно рядъ стульевъ, дѣлая видъ, что собирается перепрыгнуть черезъ этотъ рядъ, но стульевъ ему кажется мало: онъ прибавляетъ новые и новые, и вы начинаете понимать, что онъ не перескочитъ ихъ, а сдѣлаетъ изъ своего прыжка что-то смѣшное. Вы не знаете, въ какой формѣ явится у него это смѣшное. Поэтому ожиданіе напряжено; интересъ усиливается, а этимъ привлекается масса мозговой энергіи, но уже съ извѣстнымъ самопредупрежденіемъ, что ее придется направить на органы смѣха. И вдругъ, клоунъ, разбѣжавшись, садится на первый стулъ. Эффектъ совершается, какъ по писанному: накопленная энергія ожиданія вся бросается на органы смѣха. Но бывали случаи, когда наивные зрители (юноши) *умирали* въ циркѣ, благодаря подобной шуткѣ: они не были подготовлены къ ней, и энергія бросалась на другіе центры мозга. Чтобы явился смѣхъ, нужны два условія: во-первыхъ, приготовленія, возбуждающія нашъ интересъ и вниманіе (т.-е. приливъ энергіи), должны не соотвѣтствовать результату (старые эстетики говорили: форма должна не соотвѣтствовать идеѣ); приготовленія и ожиданія серьезны, огромны, а результатъ—ничтоженъ. Но это не все: второе условіе состоитъ въ томъ, чтобы мы такъ или иначе предчувствовали, что готовится какой-то

обманъ. Иначе выйдетъ не смѣхъ, а гнѣвъ, обморокъ, даже смерть. Уже по первому знакомству съ Донъ-Кихотомъ вы знаете, что изъ его грандіозныхъ плановъ выйдетъ что-то маленькое, самообманъ: рыцарь, волшебникъ, красавица-Дульцинея выйдутъ чѣмъ-то не тѣмъ, чѣмъ-то маленькимъ, смѣшнымъ. Но вы глубоко заинтересованы: чѣмъ-же именно они окажутся? И вотъ именно это является для насъ *новизной на подготовленной почвѣ*.

То же въ *Женитьбѣ* Гоголя, въ *Ревизорѣ* или у Щедрина. Въ первой вы чувствуете, что Подколесинъ разрушитъ всѣ ожиданія, обманетъ всѣхъ, но какъ? Вы не знаете. Задѣвается, какъ и въ Донъ-Кихотѣ, психологическое свойство, къ которому постоянно прибѣгаютъ художники, это — *интересъ, любопытство. Онъ-то и содѣйствуетъ накопленію энергіи.*

Но эта энергія не всегда предназначается для органовъ смѣха. Такъ, Толстой, и особенно Достоевскій, а также многіе другіе романисты иногда долго возбуждаютъ вашъ интересъ до высшей степени и вдругъ разрѣшаютъ его, но вы не смѣетесь, а плачете, хотя процессъ, подготовлявшійся авторомъ (напр., похожденія героя), кончается благополучно для него.

И такъ, удовлетворенное ожиданіе является не только въ комическихъ эффектахъ, но и въ серьезномъ искусствѣ. Разряженіе энергіи—или на центры смѣха, или на центры слезъ зависитъ отъ характера той новизны, въ которой насъ подготовляетъ авторъ въ теченіе разсказа: если мы ожидаемъ шутки, обмана, т.-е. результата противуположнаго ожиданіямъ дѣйствующихъ лицъ (напр., чиновниковъ въ *Ревизорѣ*, ожидающихъ отъ Хлестакова сперва громовъ небесныхъ, а затѣмъ великихъ и богатыхъ милостей), то результатомъ является смѣхъ, веселость. Если, наоборотъ, мы ожидаемъ серьезнаго, важнаго рѣшенія процесса, напрягаемъ наше вниманіе въ этомъ направленіи, то въ результатѣ могутъ явиться рыданія, слезы и т. п.

Необходимо напомнить читателямъ, что когда какое-нибудь внѣшнее впечатлѣніе возбуждаетъ нашъ чувствительный нервъ, напр., свѣтовое впечатлѣніе—нервъ зрительный, слуховое—слуховой и т. д., то въ этомъ нервѣ образуется токъ (нѣчто, напоминающее гальваническій токъ, но не одинаковое съ нимъ). Такъ какъ чувствительный нервъ (называемый иначе „приносящимъ“) сообщается съ нервной клѣткой или нервнымъ центромъ, то и

токъ приносится этимъ нервомъ въ клѣтку. Въ клѣткѣ происходитъ отъ этого нѣчто въ родѣ нервнаго взрыва или разряда, напоминающаго взрывъ или разрядъ пороха въ замкнутомъ пространствѣ отъ проникшей въ него электрической искры. Но при взрывѣ пороха происходитъ развитіе теплоты, образованіе газовъ, при взрывѣ же въ нервной клѣткѣ освобождается значительное количество нервной энергіи, и эта энергія, такъ сказать, бросается по всѣмъ нервамъ, исходящимъ изъ данной клѣтки, т. е. она возбуждаетъ токи во всѣхъ отходящихъ отъ нея нервахъ. Нѣсколько наглядныхъ фактовъ, извѣстныхъ каждому, легко насъ убѣдятъ, что каждый такой взрывъ или „разрядъ" распространяется по всей нашей нервной системѣ, а отъ нея и по всѣмъ мышцамъ и даже железкамъ нашего тѣла, хотя у взрослыхъ это и незамѣтно, такъ какъ они привыкли сдерживать свои движенія (рефлексы). Но даже и у людей взрослыхъ, вполнѣ владѣющихъ собою, неожиданный звукъ (выстрѣлъ, ударъ грома, турецкаго барабана) или свѣтъ (блескъ молніи) неожиданно-рѣзкое вкусовое или обонятельное впечатлѣніе вызываютъ сильное вздрагиваніе, т. е. сократительное или, наоборотъ, разслабленное состояніе всѣхъ мускуловъ тѣла. У маленькихъ дѣтей, не привыкшихъ задерживать свои движенія, подобный результатъ вызывается каждымъ впечатлѣніемъ слуховымъ, зрительнымъ или другимъ: они начинаютъ дѣлать движенія всѣмъ тѣломъ, руками, ногами, ихъ грудныя клѣтки и гортань также начинаютъ возбуждаться: они смѣются, кричатъ, плачутъ и т. д.

Подобное явленіе можно замѣтить у взрослыхъ, боящихся „щекотки", у нервныхъ дамъ и т. п. Если мы не видимъ этого у людей, привыкшихъ владѣть собою, то это,—повторяемъ,—происходитъ только потому, что они задерживаютъ свои ненужныя и не цѣлесообразныя движенія. Для этой цѣли, какъ думаетъ проф. И. М. Сѣченовъ, въ мозгу существуютъ особыя „задерживающіе центры", съ чѣмъ, однако, не всѣ физіологи согласны: они объясняютъ это явленіе задержки иными способами, напр., одновременнымъ возбужденіемъ *токовъ*, задерживающихъ излишнія движенія.

Правъ-ли Сѣченовъ или его оппоненты, для насъ безразлично. Важно намъ въ вопросѣ о комизмѣ и смѣхѣ то, что мы научаемся останавливать ненужныя движенія при *обыкновенныхъ* привычныхъ впечатлѣніяхъ отъ явленій жизни. Но при чрезвычайныхъ впечатлѣніяхъ (каковы — выстрѣлъ,

блескъ молніи, щекотка, очень горькій или ѣдкій вкусъ, сильный ударъ, и т. п.) не выдерживаемъ и мы, люди взрослые и сдержанные, т. е. законъ развитія токовъ по всему тѣлу (или *диффузіи* токовъ, какъ назвалъ его Ал. Бэнъ) обнаруживается и у насъ.

Къ такимъ экстраординарнымъ случаямъ именно и относятся, съ одной стороны, явленія комическія, вызывающія смѣхъ, и съ другой стороны потрясенія отъ печали, вызывающія слезы. Тутъ необходимо замѣтить, что при сильномъ смѣхѣ, тоже вызываются на глаза слезы, сильная радость нерѣдко сопровождается рыданіями, какъ и сильная печаль, а сильная печаль можетъ порождать истерическій хохотъ. Кромѣ того, и при сильномъ смѣхѣ, и при сильной печали случается наблюдать конвульсивныя движенія не только всѣхъ мышцъ лица, но и конечностей, т. е. рукъ, ногъ, пальцевъ.

Отсюда очевидно, что нервный разрядъ, происходящій въ мозговыхъ центрахъ подъ вліяніемъ печальной эмоціи, или эмоціи веселой, комической, обладаетъ также огромной степенью диффузіи, которую притомъ же мы не привыкли сдерживать, такъ какъ такія эмоціи являются случаями не повседневными. Конечно, и къ нимъ можно приспособить свои задерживающіе нервные токи, какъ это бываетъ съ артиллеристами и солдатами во время войны.

Какъ мы видѣли, удовольствіе или радостное, веселое чувство (см. гл. I) является физіологически, какъ ощущеніе возстановленнаго равновѣсія, которое предварительно чѣмъ-либо нарушено. Это мы и видимъ при комической эмоціи: клоунъ или авторъ-юмористъ подготовляютъ насъ къ ожиданію извѣстнаго результата устанавливаемаго ими процесса (напр., клоунъ ставитъ рядъ стульевъ, вызывая въ насъ ожиданіе, что онъ черезъ нихъ перескочитъ). Ожиданіе это не сбывается въ томъ направленіи, въ какомъ мы подготовили для него задерживающую энергію и энергію нашего вниманія. Но все же исходъ энергіи есть: клоунъ садится съ важнымъ видомъ на крайній стулъ и своимъ видомъ старается показать, что въ этомъ и состояла вся штука. Накопленная энергія бросается по относящимъ нервамъ и прежде всего, конечно, заставляетъ сокращаться мускулы тѣхъ органовъ нашего тѣла, которыя менѣе тяжелы, отдаленны: таковы мускулы грудной

клѣтки, горла, лица, порождающіе своими сокращеніями смѣхъ. Если бы мы отчасти не были подготовлены самой профессіей клоуна или юмориста, что будемъ обмануты, эффектъ могъ бы перейти на другія центральныя области нашей нервной системы, вызвавъ гнетущія эмоціи и даже аффекты— гнѣва, негодованія, какъ это бываетъ при серьезномъ обманѣ. Здѣсь же смѣхъ нашъ ассоціируется съ извѣстнымъ удовольствіемъ, которое зависитъ отъ того, что юмористъ или клоунъ, какъ-ни-какъ, а дали исходъ (работу) той нервной энергіи, которую мы, такъ сказать, сосредоточили въ извѣстномъ мѣстѣ посредствомъ нашего ожиданія и напряженнаго вниманія. Вѣдь, это сосредоточеніе нервной энергіи въ одномъ направленіи было мгновеннымъ нарушеніемъ равновѣсія въ тотъ моментъ, когда ожиданіе не исполнилось. Но юмористъ далъ ему все-таки работу, хотя и въ другомъ направленіи, и въ результатѣ получился смѣхъ.

Совсѣмъ иное, когда нами овладѣваетъ эмоція печали. Мы видѣли въ первыхъ главахъ, что здѣсь нарушеніе равновѣсія происходитъ отъ исчезновенія привычнаго возбудителя нашихъ ощущеній и эмоцій (когда, напр., умираетъ и уѣзжаетъ любимый человѣкъ). Привычному накопленію энергіи нѣтъ исхода. Нарушенное равновѣсіе длится, тяготѣя надъ мозгомъ и порождая состояніе скорби. Оно ищетъ исхода въ диффузіи токовъ: отсюда слезы, рыданія, истерическій смѣхъ, конвульсіи, но все это облегчаетъ временно, такъ какъ затѣмъ вновь наступаетъ накопленіе привычной суммы энергіи, т. е. неравновѣсіе, пока мало-по-малу не установится новое равновѣсіе; тогда исчезнетъ и печаль. Уже при самыхъ проводахъ (отъѣзжающаго или покойника), т. е., когда этотъ обычный источникъ нашихъ постоянныхъ впечатлѣній еще не скрылся изъ нашихъ глазъ, мы уже охвачены нарушеннымъ равновѣсіемъ: вѣдь, обычныя мысли, которыя соединялись у насъ съ даннымъ лицомъ, мы должны смѣнить радикально-противоположными.

Резюмируя вышеизложенное, можно сказать, что эмоція радости есть разрѣшенное неравновѣсіе, — состояніе смѣха (комическаго) есть отчасти разрѣшенное неравновѣсіе, т. е. въ направленіе, котораго мы ожидали лишь смутно и неопредѣленно, и наконецъ, эмоція печали есть неразрѣшенное неравновѣсіе, ищущее хотя временнаго разрѣшенія въ плачѣ.

ГЛАВА XVIII.

Проявленіе вышенайденныхъ законовъ въ красотѣ различныхъ искусствъ. Музыка.

Здѣсь необходима съ самаго начала важная оговорка.

Наслажденіе отъ искусствъ ярко распадается въ сознаніи людей на два вида наслажденія: *наслажденіе формой* и *наслажденіе содержаніемъ* художественнаго произведенія, его чувствованіями или эмоціями вообще, его образами, его идеями.

Я надѣюсь доказать далѣе, что какъ въ *красотѣ формы*, такъ и *въ красотѣ содержанія* скрывается одинъ и тотъ же законъ, но только въ красотѣ формы онъ дѣйствуетъ среди низшихъ нервно-мозговыхъ центровъ, а именно—центровъ органовъ чувствъ, тогда какъ въ красотѣ содержанія онъ проявляется среди высшихъ нервно-мозговыхъ центровъ, такъ сказать въ цѣлыхъ системахъ или коопераціяхъ низшихъ нервныхъ центровъ (т. н. идеомоторныхъ, сензоро-моторныхъ), наконецъ,—въ области самыхъ высшихъ центровъ, координирующихъ нашу сознательно-разумную мысль и жизнедѣятельность.

Едва ли мнѣ нужно говорить предварительно о существованіи постепенной іерархіи этихъ нервно-мозговыхъ центровъ. Они достаточно часто упоминаются въ сочиненіяхъ по психологіи и особенно въ работахъ о гипнотизмѣ, внушеніи.—Существованіемъ нисшихъ центровъ объясняется возможность сновидѣній, когда высшіе центры—воли, общей памяти и сознанія спятъ, а пробуждаются къ бодрствованію только второстепенные центры, такъ называемые подсознательные (subwoking — подбодрствующія). Ими же объясняется возможность внушеній въ состояніяхъ гипноза, когда человѣка съ усыпленными или утомленными высшими центрами можно заставить исполнять самыя сложныя дѣйствія и даже въ опредѣленное время, въ опредѣленномъ мѣстѣ, а, пробудившись, онъ ничего не помнитъ, что дѣлалъ, такъ какъ его высшіе центры сознательности были разобщены отъ низшихъ.

Впрочемъ, заставить загипнотизированнаго вспомнить впослѣдствіи, что онъ дѣлалъ, можетъ гипнотизеръ, если онъ, одновременно съ внушеніемъ

какого-либо дѣйствія, внушить и то, чтобы загипнотизированный вспомнилъ впослѣдствіи свои дѣйствія. Безъ этого предварительнаго внушенія, „Я“ у человѣка можетъ быть совершенно раздвоено, такъ что одно „я“ не будетъ знать того, что дѣлало и думало другое [1]).

Оговорившись, я начну мое изслѣдованіе съ физіологическихъ причинъ самыхъ простыхъ удовольствій и неудовольствій при воспріятіи звука. Напоминаю еще разъ, что дѣло идетъ объ удовольствіяхъ и неудовольствіяхъ низшихъ центровъ, о *формѣ* музыки, а не о ея *содержаніи*, которое разсмотримъ особо.

Начнемъ съ пріятныхъ и непріятныхъ слуховыхъ впечатлѣній, производимыхъ отдѣльными звуками, а затѣмъ перейдемъ къ сочетаніямъ звуковъ.

Мы различаемъ плавные и ровные, или, наоборотъ, прерывистые и дрожащіе звуки, громкіе и тихіе, высокіе и низкіе, короткіе и продолжительные, нѣжные, мягкіе и, наоборотъ, грубые, рѣзкіе, дребезжащіе. Кромѣ того, мы различаемъ одинъ отъ другого различные тоны отдѣльныхъ звуковъ, а также тэмбръ, или характеръ инструмента, голоса, вообще звучащаго предмета: такъ, одну и ту же ноту (тонъ), взятую флейтой, голосомъ или скрипкой, мы безошибочно припишемъ то флейтѣ, то голосу, то скрипкѣ, хотя бы слушали ихъ съ закрытыми глазами.

Вотъ почти всѣ оттѣнки, какіе мы различаемъ въ отдѣльныхъ звукахъ.

Каждому, знающему хотя сколько нибудь элементарныя положенія физики и физіологіи, извѣстно, что ощущеніе, которое мы называемъ звукомъ, происходитъ отъ извѣстнаго рода воздушныхъ колебаній, передаваемыхъ нашимъ нервамъ и мозгу при посредствѣ особеннаго, приспособленнаго для этого, слухового аппарата.

Различеніе нами тоновъ одного отъ другого зависитъ отъ числа такихъ воздушныхъ колебаній въ секунду; звуки высокіе и низкіе зависятъ отъ того же; чѣмъ больше колебаній въ одно и то же время, тѣмъ выше звукъ, и наоборотъ. Сила звука, или то, что въ просторѣчіи называется *громкостью*, зависитъ отъ степени раздраженія нерва большимъ или меньшимъ размахомъ волны или, говоря проще, ея объемомъ. Плавность

---

1) Sidis.

или, наоборотъ, прерывистость и дрожаніе звука зависятъ отъ правильнаго или неправильнаго и перемежающагося слѣдованія другъ за другомъ звуковыхъ волнъ; наконецъ, тэмбръ звучащаго предмета, а также мягкость, нѣжность звука и, наоборотъ, его рѣзкость, грубость, дребезжанье (но не громкость) зависятъ отъ болѣе сложныхъ причинъ—отъ сочетаній нѣсколькихъ звуковыхъ колебаній, происходящихъ одновременно (Гельмгольцъ). Оставивъ послѣднія свойства звуковъ, т. е. тэмбръ, мягкость, грубость, нѣжность и рѣзкость до того времени, когда будемъ говорить о звуковыхъ сочетаніяхъ, разсмотримъ сперва свойства болѣе простыя, т. е. не зависящія отъ сочетаній, а именно—громкость, плавность и ровность, дрожаніе, короткость и продолжительность; опредѣлимъ, что нравится и что не нравится намъ въ этихъ простѣйшихъ явленіяхъ, а затѣмъ попытаемся отвѣтить, почему нравится, или не нравится? Намъ придется, быть можетъ, нѣсколько долго остановиться на этихъ незначительныхъ, повидимому, явленіяхъ, но это не будетъ безплодно для точнаго пониманія явленій болѣе сложныхъ и болѣе интересныхъ, такъ какъ законы удовольствія и неудовольствія приблизительно одинаковы какъ въ удовольствіяхъ простѣйшихъ, такъ и въ сложныхъ, что выяснится ниже. Между тѣмъ, въ простѣйшихъ явленіяхъ яснѣе видна связь удовольствія и неудовольствія съ простѣйшими, иногда механическими свойствами нервной системы, а потому внимательное изученіе ихъ подготовляетъ незамѣтно и неожиданно пониманіе наиболѣе сложныхъ и поразительныхъ процессовъ той же области.

Изъ перечисленныхъ нами простѣйшихъ свойствъ звука намъ, какъ знаетъ каждый на себѣ, не нравится черезъ-чуръ сильная *громкость* звука, особливо, если она неожиданна; наоборотъ, звуки тихіе, или постепенно наростающіе въ силѣ, могутъ сами по себѣ доставить удовольствіе, если не имѣютъ другихъ непріятныхъ свойствъ. Звуки ровные и и плавные пріятнѣе дрожащихъ, колеблющихся, прерывистыхъ; наконецъ, звуки черезъ-чуръ продолжительные утомляютъ насъ и производятъ непріятное впечатлѣніе, какъ бы они не были пріятны въ другихъ отношеніяхъ.

Бэнъ въ сочиненіи своемъ объ ощущеніяхъ и умѣ (Les sens et l'intelligence, trad. de l'anglais par Gazelles, p. 164) указываетъ и еще нѣкоторыя свойства отдѣльныхъ звуковъ, пріятные и непріятные намъ, но всѣ

они относятся къ области гармоніи и несущественны, какъ, напр., густота звука и проч.

Почему же намъ непріятны звуки громкіе и, въ особенности, *неожиданные громкіе*, а также прерывающіеся, дрожащіе, черезъ-чуръ продолжительные? И отчего, наоборотъ, тихіе, плавные и ровные,—если они не особенно продолжительны и не обладаютъ другими недостатками, о которыхъ будетъ сказано ниже,— по большей части пріятны для слуха? Причина неудовольствія, доставляемаго звуками черезъ-чуръ продолжительными и громкими, понятна безъ особыхъ объясненій: всякое продолжительное раздраженіе нерва также какъ и раздраженіе очень сильное, утомляютъ нервъ, или, какъ иногда выражаются, притупляютъ его. Смотрите-ли вы на солнце, выходите ли быстро изъ темной комнаты въ ярко-освѣщенный залъ, васъ ослѣпляетъ яркій свѣтъ. Если вы долго, и не отрываясь, читаете, долго ходите, или работаете руками, вы чувствуете усталость, доходящую иногда до боли. Очевидно, что *причиной неудовольствія является во всѣхъ этихъ случаяхъ утомленіе, т. е. растрата вещества, не успѣвающая пополняться приходомъ*, т. е. нарушеніе *равновѣсія*.

Гораздо труднѣе объяснить вліяніе прерывистаго звука и неожиданнаго звукового впечатлѣнія. Бернштейнъ въ „Физіологіи органовъ чувствъ“ на стр. 303-й, говоритъ „что каждое прерывистое раздраженіе чувствующаго нерва *утомляетъ* сильнѣе, чѣмъ постоянное раздраженіе. Напр., вспыхиваніе пылающей свѣчи потому такъ непріятно, что въ промежуткѣ между двумя свѣтовыми раздраженіями сѣтчатая оболочка пріобрѣтаетъ большую воспріимчивость (?) и раздражается сильнѣе съ каждымъ новымъ впечатлѣніемъ. Если же свѣча горитъ ровно, то сѣтчатая оболочка мало по малу *притупляется* и не приводится уже въ такое сильное возбужденіе“.

По Бернштейну, такимъ образомъ, выходитъ, что ровное продолжительное раздраженіе *притупляетъ* и потому менѣе прерывистаго утомляетъ нервъ. Но что же такое—притупленіе нерва? Гербертъ Спенсеръ въ „Основ. психологіи“ употребляетъ для выраженія того же состоянія нервовъ слово „омозоливаніе“, но и это метафорическое выраженіе указываетъ только на фактъ ослабленія впечатлительности къ извѣстному явленію, долго дѣйствовавшему на органъ. Подобное притупленіе или омозоливаніе

можно видѣть въ органѣ зрѣнія, когда, напримѣръ, насмотрѣвшись на красный цвѣтъ, мы видимъ потомъ въ бѣломъ лучѣ преимущественно зеленые лучи и слѣдовательно не замѣчаемъ красныхъ. Значитъ, такое явленіе можно объяснить также *утомленіемъ* нерва, т. е. израсходованіемъ его вещества, необходимаго для правильной работы; проходитъ нѣсколько минутъ,—вещество возстановляется и *нервъ работаетъ снова*. Ниже мы увидимъ, однако, какимъ образомъ „притупленіе" или „омозоливаніе" можетъ быть объяснено еще иначе,—приспособленіемъ нерва, а, пока, посмотримъ въ чемъ кроется относительная непріятность прерывистаго раздраженія. Если мы обратимся къ возбужденію нерва гальваническимъ токомъ и къ тѣмъ законамъ, которые открыты при этомъ Веберомъ, Дю-Буа-Раймономъ, Мейснеромъ и др., мы увидимъ, что на силу раздраженія имѣетъ наибольшее вліяніе крутое поднятіе и паденіе „волны раздраженія".

Но объясню прежде, что такое „волна раздраженія". Этотъ терминъ получился отъ графическаго изображенія колебаній силы тока. Для такого изображенія нужно взять прямую линію, раздѣлить ее на части, соотвѣтствующія какимъ либо единицамъ времени, напримѣръ, секундамъ; къ этой линіи возставить въ точкахъ дѣленія перпендикуляры, длина которыхъ соотвѣтствовала бы силѣ тока въ данные промежутки времени. Если по верхушкамъ этихъ перпендикуляровъ провести кривую, то она будетъ выражать своими повышеніями и пониженіями усиленіе или ослабленіе тока въ извѣстныя времена, напоминая собою повышеніе и пониженіе волны. Отсюда терминъ „волна раздраженія".

И такъ, доказано, что при гальваническомъ раздраженіи нерва: во 1-хъ) оно дѣйствуетъ тѣмъ сильнѣе, чѣмъ круче поднимается волна раздраженія отъ нуля вверхъ; во 2-хъ) раздраженіе даже слабымъ токомъ, но прерывистымъ, когда волна раздраженія идетъ не высоко, но круто вверхъ и также круто падаетъ, производитъ эффектъ сильнѣйшій, чѣмъ постоянное, или постепенно наростающее дѣйствіе самаго сильнаго тока. Послѣднее можетъ даже „оставить нервъ въ покоѣ" (Германъ, стр. 232); 3) однако, всякое даже слабое раздраженіе, если оно черезъ-чуръ продолжительно, можетъ довести нервъ до крайняго утомленія, даже до потери способности раздраженія.

Возвращаясь къ непріятнымъ свойствамъ звуковъ, указаннымъ выше,

замѣчаемъ, что 1) звукъ неожиданно-громкій есть именно такого рода раздражитель, который долженъ круто подымать волну раздраженія нерва отъ нуля на значительную высоту; 2) звукъ прерывистый долженъ каждымъ отдѣльнымъ толчкомъ своимъ подымать волну раздраженія также круто и круто опускать ее, хотя и на незначительную высоту, если звукъ не силенъ; наконецъ, въ 3-хъ) черезъ-чуръ продолжительный звукъ, какъ и продолжительный токъ, долженъ въ концѣ концовъ истощать нервъ.

Такимъ образомъ, слѣдуетъ предполагать, что главную роль въ причиненіи непріятныхъ ощущеній, указанныхъ выше, играютъ два условія: во 1-хъ) быстрота наростанія раздраженія и во 2-хъ) его продолжительность. Первое есть то, что мы называемъ неожиданностью, и производитъ,—въ особенности на нервныя натуры,—сильный эффектъ, рефлективныя вздрагиванія, иногда даже обморокъ. Очевидно, что при этомъ расходуется много нервной энергіи. Но если намъ и удается сдержать рефлективныя движенія, то на это снова требуется усиленная нервная работа. Такимъ образомъ, во всякомъ случаѣ, неожиданное, быстро наростающее раздраженіе есть наиболѣе непроизводительное въ смыслѣ расходованія нервной работы и, вѣроятно, вещества нерва. При помощи молекулярной гипотезы оно объяснимо весьма наглядно: быстро наростающее раздраженіе должно сообщать молекуламъ наибольшее количество энергіи, какое возможно сообщить въ тоже количество времени, такъ какъ сумма энергіи, *затраченной* въ тѣже времена, будетъ тѣмъ больше, чѣмъ быстрѣе она возрастаетъ. Это каждый можетъ провѣрить простымъ ариѳметическимъ разсчетомъ: быстрое наростаніе 0+2+4+8 требуетъ большей суммы энергіи, чѣмъ медленное 0+1+2+3.

Такимъ образомъ, разсмотрѣніе простѣйшихъ, элементарныхъ неудовольствій, доставляемыхъ отдѣльными звуками, заставляетъ насъ остановиться на предположеніи, что *причина неудовольствія, производимаго очень громкими, продолжительными, неожиданными и прерывистыми звуками, зависитъ отъ усиленнаго, не экономичнаго расходованія нервной работы и нервнаго вещества.*

Притокъ вещества, производящій пополненіе убыли, вызванной нервной работой, не всегда соотвѣтствуетъ этой убыли въ тотъ же промежутокъ времени, а отсюда должна появляться неизбѣжно сильная потребность от-

дыха и недѣятельности для пополненія этой убыли. Вѣдь, нервъ требуетъ отдыха даже въ томъ случаѣ, если раздраженіе не было сильно, но дѣйствовало продолжительно.

Потребность сна неоспоримо доказываетъ это положеніе. Во время сна мозгъ и нервы освобождаются отъ ихъ обычной (функціональной) дѣятельности и возстановляютъ ежедневную трату вещества. Каждыя сутки необходимо на нѣсколько часовъ пріостанавливать ихъ функціи, безъ чего можетъ послѣдовать смерть; очевидно, что во время дѣятельнаго ихъ состоянія расходъ превышаетъ приходъ.

Перейдемъ теперь къ болѣе сложнымъ явленіямъ и посмотримъ, что такое звуки нѣжные, мягкіе и наоборотъ. Открытія Гельмгольца и др. установили, что эти свойства звука, также какъ ихъ грубость, рѣзкость, тэмбръ или характеръ различныхъ инструментовъ и разница въ гласныхъ буквахъ языка зависятъ отъ одной и той же причины: отъ комбинаціи основныхъ тоновъ съ верхними, гармоническими, добавочными ихъ тонами (Obertöne). Въ природѣ мы не знаемъ чистыхъ звуковъ, а то, что мы называемъ чистыми, какъ напр., звуки голоса, инструмента и проч., суть сложныя сочетанія звуковъ, въ которыхъ громче всего слышится и, такъ сказать, господствуетъ основной тонъ, а одновременно съ нимъ, вслѣдствіе различныхъ дополнительныхъ колебаній, звучатъ добавочные, верхніе тоны. (Гельмгольцъ составилъ таблицу, представляющую, насколько та или другая гласная зависитъ отъ ослабленія или усиленія основнаго тона и одного изъ побочныхъ. Съ помощью этой таблицы и дополнительныхъ шумовъ, отъ которыхъ зависитъ разница буквъ согласныхъ, можно даже устроить говорящую машину).

То, что мы называемъ мягкими и нѣжными звуками, зависитъ отъ извѣстнаго отношенія числа воздушныхъ колебаній основныхъ тоновъ съ добавочными и есть, такимъ образомъ, явленіе сложное, результатъ сочетанія или гармоническаго соединенія звуковъ. Въ виду этого, для объясненія мягкихъ и нѣжныхъ звуковъ, кажущихся простыми, мы должны перейти отъ отдѣльныхъ звуковъ къ ихъ сочетаніямъ. Посмотримъ, что нравится и что не нравится намъ въ этихъ болѣе сложныхъ явленіяхъ.

Сочетанія звуковъ бываютъ одновременныя или послѣдовательныя: первыя представляютъ то, что въ тѣсномъ смыслѣ называется аккордомъ, кон-

сонансомъ; вторыя, подчиняясь тѣмъ же законамъ, какъ и аккорды, называются мелодіею. Что же такое гармонія и что такое диссонансъ? Замѣчено, что когда число колебаній одного тона относится къ числу колебаній другого тона, звучащаго съ нимъ одновременно, какъ 1:2 (октава), 1:3 (дуодецима), 2:3 (квинта), 3:4 (кварта), 4:5 (бол. терція), 5:6 (малая), 3:5 (большая секста), 5:8 (малая), то сочетаніе намъ пріятно и наоборотъ. Разумѣется, сила удовольствія и неудовольствія видоизмѣняется съ тонкостью слуха: есть уши, для которыхъ въ верхнихъ тонахъ недоступны цѣлыя октавы и есть наоборотъ такія, которыя отличаютъ звуки въ 1,149 колебаній въ секунду, отъ звуковъ въ 1145 колебаній, если они слѣдуютъ одинъ послѣ другого, и даже въ 1209 кол. отъ 1210 кол., если звуки одновременны.

Отъ чего же зависитъ удовольствіе, производимое вышеназванными отношеніями числа колебаній и отчего, наоборотъ, отношеніе, напр. 8 къ 9 или 15 къ 16 рѣжетъ ухо? По гипотезѣ Гельмгольца, это зависитъ отъ такъ называемыхъ *колебаній силы звука* (Schwebungen), которыя въ свою очередь зависятъ отъ различнаго совпаденія звуковыхъ волнъ одноименными частями, т. е. возвышеніями волны и долинами [1]). Отыскано, что самый непріятный диссонансъ происходитъ тогда, когда въ секунду насчитывается 33 такихъ колебанія силы звука. Меньшее число колебаній, также какъ и большее, менѣе непріятно и, при извѣстной быстротѣ колебаній, можетъ образовать самостоятельный тонъ, комбинаціонный [2]). Верхніе тоны могутъ также производить между собою диссонансы и консонансы. Это явленіе, очевидно, можетъ быть истолковано тѣми же свойствами нервовъ и нервныхъ центровъ, которыя мною указаны для объясненія неудоволь-

---

[1]) Совпаденіе долины съ возвышеніемъ взаимно уничтожаетъ ихъ, производя перерывъ звука; совпаденіе возвышенія съ возвышеніемъ усиливаетъ звукъ. Отсюда перерывы и толчки.

[2]) Въ минорныхъ аккордахъ имѣютъ значеніе комбинаціонные тоны. Грустное настроеніе, возбуждаемое ими, можно отчасти объяснить этимъ обстоятельствомъ. Въ болѣзненной грусти или тоскѣ, вызываемой минорными созвучіями и мелодіями, вѣроятно, доходятъ до высшихъ центровъ нѣкоторыя нарушенія, производимые или въ низшихъ.

ствія отъ прерывающихся и дребезжащихъ звуковъ вообще [1]). Дѣло въ томъ, что когда сочетанія находятся въ правильномъ отношеніи числа колебаній, тогда усиленія звука идутъ плавно, повышаясь и понижаясь; наоборотъ, чѣмъ отношеніе неправильнѣе и разность между колебаніями больше, тѣмъ колебанія силы звука дѣлаются чаще и въ то же время круче, вслѣдствіе сталкиванія; наконецъ, при извѣстной, усиленной быстротѣ онѣ доходятъ до формы обыкновеннаго тона, т. е. перестаютъ производить неудовольствіе. Такимъ образомъ, самое сильное неудовольствіе происходитъ въ то время, когда колебанія не на столько часты, чтобы слиться въ звуковыя и не на столько правильны и медленны, чтобы не производить въ нервѣ быстраго, прерывистаго, рѣзко-обрывающагося раздраженія, т. е. они непріятнѣе тогда, когда раздраженіе наростаетъ вдругъ, и отдѣльныя раздраженія слѣдуютъ другъ за другомъ быстрыми толчками, *какъ быстро замыкаемый и размыкаемый токъ*. Вѣрно ли вполнѣ это объясненіе, положительно утверждать нельзя, но оно очень вѣроятно и особенно потому, что, какъ видѣли ранѣе, то же начало проходитъ въ самыхъ различныхъ формахъ удовольствія и неудовольствія, причиняемаго самыми разнообразными впечатлѣніями.

Повторимъ то, что мы нашли до сихъ поръ. Мы нашли два начала: 1) намъ непріятно раздраженіе, быстро наростающее, или, говоря субъективнымъ языкомъ, впечатлѣніе, не подготовленное постепенно, и 2) намъ непріятно *долгое, однообразное раздраженіе*. Но со всѣмъ этимъ намъ уже пришлось имѣть дѣло во все продолженіе этого очерка: это—*потребность разнообразія впечатлѣній или новизны*, какъ потребность отдыха, какъ неизбѣжное послѣдствіе растраты или истощенія вещества нервовъ однообразнымъ раздраженіемъ: эта потребность и здѣсь является съ тѣмъ условіемъ, *чтобы новизна была подготовленной*, т. е. *не наростала рѣзко, неожиданно*, что вполнѣ понятно въ виду перваго изъ указанныхъ началъ.

Замѣтивъ это, пойдемъ дальше и скажемъ еще нѣсколько словъ о гармоніи.

---

[1]) „Диссонансъ есть *прерывистый* звукъ, раздражающій слуховой нервъ непріятнымъ образомъ". Бернштейнъ: „Физіологія органовъ чувствъ", стр. 304. Мы видѣли въ предыдущей выпискѣ, какъ Бернштейнъ объясняетъ это явленіе.

Гармонія представляетъ сама по себѣ удовольствіе, и читатель можетъ сказать, что мы удовольствія-то до сихъ поръ и не объяснили, а объяснили только причину неудовольствія, производимаго дисгармоніей. Но изъ нашего опредѣленія (гл. I) удовольствія, читатели знаютъ, что оно является въ смыслѣ физіологическомъ — противоположностью неудовольствія, т. е. оно является въ періодѣ возстановленія равновѣсія освобожденіемъ накопленной энергіи или возстановленіемъ израсходованной. Читатель долженъ припомнить, что мы постоянно окружены массой звуковыхъ колебаній: прислушайтесь къ тишинѣ ночи и вы услышите, что даже она полна звуками — смутными, едва уловимыми. Вся эта масса звуковъ, составляющаяся изъ человѣческихъ голосовъ, изъ криковъ животныхъ и птицъ, изъ всевозможныхъ шумовъ отъ движеній предметовъ, воздуха и проч. и проч., должна представлять или утомительное однообразіе, или—шумы и диссонансы, которыхъ мы можемъ не замѣчать, но которые тѣмъ не менѣе, утомляютъ слуховые нервы и центры. Появленіе гармоническихъ звуковъ, среди этого хаоса, можно сравнить съ освобожденіемъ отъ постоянной зубной боли, къ которой человѣкъ хотя и привыкъ, но которая, прекратившись, доставляетъ замѣтную разницу въ общемъ состояніи ощущеній.

Однако, это объясненіе достаточное для низшихъ удовольствій, доставляемыхъ звуками, недостаточно для высшихъ явленій наслажденія, доставляемаго музыкальными произведеніями. Эти явленія сложнѣе, но въ основаніи ихъ, лежитъ то же начало, о которомъ говорилось до сихъ поръ, но начало это проявляется уже въ дѣятельности все высшихъ и высшихъ центровъ. Такъ, новѣйшая гармонія достигаетъ эффекта тѣмъ, что соединяетъ гармонически верхніе тоны, разстраивая иногда нарочно аккорды основныхъ тоновъ. Кромѣ того, наслажденіе, какъ въ гармоніи, такъ и въ мелодіи, дополняется ритмомъ, размѣромъ и, наконецъ, ассоціаціей звуковыхъ раздраженій съ извѣстными пріятными ощущеніями, чувствами, даже представленіями. Всѣ эти явленія мы теперь и разсмотримъ послѣдовательно.

Когда разстраиваютъ аккордъ и въ то же время гармонически соединяютъ верхніе тоны, то черезъ это верхніе тоны усиливаются и при помощи ихъ устраивается связь между основными тонами [1]), а потому здѣсь дости-

---

[1]) Вундтъ.

гается одинъ изъ принциповъ, указанныхъ нами, т. е. достигается постепенность, подготовленность къ новому тону, на который послѣдовательно обращается вниманіе; кромѣ того, здѣсь осуществленъ и другой принципъ— разнообразія или новизны, потому что разстроенный аккордъ основныхъ тоновъ позволяетъ слышать ихъ въ отчетливой, ясной, *осязательной отдѣльности*, чего нѣтъ при правильномъ консонансѣ. Но, кромѣ того, что здѣсь осуществляются оба наши начала, здѣсь осуществляется основное, субъективное начало, указанное еще эстетиками, которые опредѣляли гармонію, какъ „единство въ разнообразіи“. Это извѣстное опредѣленіе гармоніи есть субъективное выраженіе тѣхъ самыхъ нервныхъ свойствъ, о которыхъ мы говорили.

Теперь нѣсколько словъ о ритмѣ и размѣрѣ, повышеніяхъ и пониженіяхъ, арсисѣ и тезисѣ, которые какъ въ стихахъ, такъ и въ музыкѣ играютъ важную роль. Такъ какъ съ музыкой знакомы немногіе, а стихи читалъ каждый, то мы будемъ говорить о стихахъ. Красота современнаго стиха зависитъ, главнымъ образомъ, отъ двухъ условій: 1) отъ правильнаго чередованія того, что называется удареніями, и 2) (въ риѳмованныхъ стихахъ) отъ созвучій, помѣщаемыхъ въ концѣ такого размѣреннаго стиха. Что этимъ достигается? То, что новые звуки, которые вы слышите въ стихахъ, являются въ формѣ болѣе или менѣе подобной предъидущимъ.

Тихо | ве́черъ | до́го | ра́етъ,
Го̀ры | зо̀ло | тя,
Зно́йный | во́здухъ | хо̀ло | даетъ
Спи, мо | е́ ди | тя.

Вы видите, что для всѣхъ новыхъ звуковъ ухо здѣсь подготовлено; они являются въ формѣ, сходной съ предъидущими, т. е. всѣ они имѣютъ двѣ гласныя буквы, изъ которыхъ первая имѣетъ удареніе. Кромѣ того, черезъ каждую строчку, вы имѣете въ окончаніяхъ словъ риѳмы, т. е. звуки одинаковые, а такъ какъ эти одинаковые звуки расположены черезъ опредѣленное число повышеній и пониженій, то вы ихъ *ждете* въ извѣстномъ мѣстѣ. Теперь мы можемъ дополнить одно изъ предъидущихъ началъ, а именно, начало *неожиданности*—обратнымъ состояніемъ, *удовлетвореннымъ ожиданіемъ*; оно близко подходитъ къ тому, что мы назы-

вали *подготовленной новизной*, хотя сложнѣе его. Попробуемъ дать физіологическое объясненіе этому явленію. Гербертъ Спенсеръ въ „Физіологіи смѣха“ выражаетъ мнѣніе, что ожиданіе освобождаетъ въ извѣстномъ направленіи напряженную нервную силу въ болѣе или менѣе опредѣленномъ количествѣ, пропорціональномъ ожидаемому впечатлѣнію. Отсюда возможность трехъ случаевъ: 1) если ожидаемое впечатлѣніе совпадаетъ съ ожиданіемъ, то получается удовлетвореніе, т. е. новое впечатлѣніе воспринимается самымъ легкимъ, удобнымъ и потому пріятнымъ способомъ; 2) если полученное впечатлѣніе не того рода, какого вы ожидали, т. е. напряженіе нервной силы должно разрѣшиться не въ томъ направленіи, или въ меньшемъ количествѣ, тогда остатокъ освободившейся нервной силы распространяется и на другіе нервные центры и на нервы, ведущіе къ различнымъ мышцамъ, отчего и происходитъ рядъ непроизвольныхъ, рефлективныхъ мышечныхъ сокращеній (смѣхъ и проч.), наконецъ, 3) если новое впечатлѣніе требуетъ значительно большей нервной силы, чѣмъ вы ожидали, или впечатлѣніе, какъ и въ первомъ случаѣ, направляетъ нервную силу не туда, куда вы ожидали, то излишекъ, который при этомъ нуженъ, отнимается отъ сосѣднихъ центровъ, отчего многія мышцы мгновенно ослабѣваютъ. „Примѣръ такого дѣйствія, говоритъ Спенсеръ, мы видимъ на дѣтяхъ и простолюдинахъ (?), у которыхъ открывается отъ изумленія ротъ, когда они видятъ что-нибудь величественное или неожиданное. Люди, которые бываютъ поражены удивленіемъ при какихъ-нибудь неожиданныхъ результатахъ, проистекающихъ отъ несоотвѣтствующей, повидимому, причины, часто безсознательно роняютъ изъ рукъ вещи“.

Если мы вспомнимъ (стр. 80—83), что всякое неожиданное раздраженіе производитъ цѣлый рядъ рефлективныхъ, отраженныхъ движеній еще потому, что эти движенія мы не успѣваемъ задержать особыми центрами, такъ называемыми, „задерживающими“ (Сѣченовъ) [1]), то намъ станетъ понятно, какую огромную трату силы вызываетъ каждое неожиданное раздраженіе. Надо замѣтить еще, что при такомъ раздраженіи нервные токи легко пере-

[1]) Мы уже сказали, что есть взгляды, несогласные со взглядомъ Сѣченова о существованіи задерживающихъ центровъ и объясняющія факты задержки рефлекса иными способами (стр. 81). Но для нашей теоріи это—все равно.

ходятъ на нервы, распространяющіеся въ мышцахъ сердца и артерій, отчего нарушается правильность притока крови къ важнѣйшимъ органамъ тѣла, мозгу и сердцу, является блѣдность или краснота лица, дурнота, обморокъ и т. д. Намъ будетъ понятно значеніе вообще неожиданности для организма, если мы примемъ во вниманіе, что явленія, совершающіяся въ большихъ размѣрахъ, имѣютъ мѣсто и при всякой неожиданности, но только въ меньшей степени, часто вовсе не сознаваясь нами, или сознаваясь въ формѣ непріятнаго ощущенія, какъ, напр., тогда, когда вдругъ нарушается въ стихѣ размѣръ или правильное теченіе риѳмъ.

На основаніи всѣхъ этихъ соображеній, слѣдуетъ подчеркнуть значеніе въ области искусства — *удовлетвореннаго ожиданія.* Оно не разъ встрѣчалось намъ въ разборѣ являнія красоты. Какая же разница между нимъ и тѣмъ началомъ, которое мы назвали *подготовленною новизной?*

Подготовленная новизна есть явленіе болѣе простое, свойственное низшимъ центрамъ. Оно является въ формѣ переходовъ, устраняющихъ рѣзкость новизны (звука, цвѣта, линій. См. далѣе). Удовлетворенное ожиданіе есть явленіе высшаго порядка, когда художнику удастся вызвать въ насъ заранѣе предвкушеніе грядущаго сочетанія или гармоніи (или образа—въ другихъ искусствахъ, кромѣ музыки). При этомъ, смотря по художественному такту автора, эффектъ можетъ быть и грубымъ и изящнымъ. Но это уже касается участія въ искусствѣ высшихъ мозговыхъ центровъ, о чемъ предстоитъ говорить особо.

Теперь же, чтобы окончить съ дѣятельностью въ музыкѣ низшихъ центровъ, скажемъ два слова о *развитіи* безсознательнаго музыкальнаго чувства.[1]) „Чувство красоты звуковъ“ Гельмгольцъ нашелъ возможнымъ предположить даже у ракообразныхъ, которые сами не могутъ производить никакихъ произвольныхъ звуковъ, но имѣютъ нити (слуховыя), которыя должны дрожать при извѣстныхъ музыкальныхъ нотахъ. Такимъ образомъ, родословная его стара. Въ человѣчествѣ музыкальные вкусы очень разнообразны: не говоря уже о музыкѣ дикарей, мы видимъ на востокѣ веселую

[1]) Этого не слѣдуетъ смѣшивать съ происхожденіемъ музыки, что разсмотрѣно особо, въ гл. IX.

и плясовую музыку, построенную въ минорныхъ тонахъ. Въ исторіи развитія музыки у европейцевъ встрѣчаются, однако, данныя, которыя позволяютъ уловить законъ ея развитія. Такъ, древніе не знали нашей современной гармоніи и употребляли униссонъ; лишь постепенно они узнали октаву, а отъ нея перешли къ другимъ интерваламъ съ замѣчательной послѣдовательностью. Аккордъ, сопровождающій мелодію, стали употреблять только въ средніе вѣка и съ той же постепенностью его развитія: такъ, напр., начали съ переложенія мелодіи на разныя голоса, пока не дошли до гармоническаго сочетанія голосовъ и только въ XII вѣкѣ достигли до сознательнаго пониманія гармоніи. Есть основаніе думать, что еще недавно кварта не причислялась къ консонансамъ, но нашъ современный слухъ только въ терціяхъ и секстахъ замѣчаетъ нѣкоторую дисгармонію. Вундтъ думаетъ, что это зависитъ отъ испорченности современнаго слуха, но читатель, признавъ наше объясненіе диссонанса, долженъ согласиться, что тонкость слуха древнихъ здѣсь не причемъ, ибо мы продолжаемъ различать эти аккорды или сочетанія, слѣдовательно, замѣчать разницу между ними, а потому отличаемся отъ древнихъ только тѣмъ, что не чувствуемъ отъ такихъ сочетаній неудовольствія, а наоборотъ, выносимъ иногда наслажденіе.

Явленіе это выяснится вполнѣ съ своей физіологичесгой стороны лишь тогда, когда мы припомнимъ наше объясненіе привычки и мизонеизма [1]), наше опредѣленіе условій, при которыхъ новизна раздраженія не только не доставляетъ неудовольствія, но, наоборотъ, пріятна, потому что нужна для отдыха нерва.

Пояснимъ это явленіе еще разъ. Мы предположили ранѣе, что болѣзненность впечатлѣнія, зависящая отъ извѣстной быстроты колебаній силы звука, причиняется усиленнымъ расходованіемъ матеріала; слѣдовательно, если мы видимъ, что въ теченіе извѣстнаго періода времени, въ нѣсколько поколѣній, отъ тѣхъ колебаній, которыя прежде были непріятны, мы начинаемъ чувствовать удовольствіе, то необходимо допустить, что нервъ приспособляется къ этимъ колебаніямъ, вырабатываетъ способность подготовлять для этого именно рода колебаній какія-то соотвѣтствующія имъ условія, чего прежде не могъ, да и теперь не можетъ для тѣхъ высшихъ

---

[1]) Отвращеніе къ новизнѣ.

степеней диссонанса, къ которымъ еще не приспособился. А такъ какъ способность получать удовольствіе подымается постоянно онъ низшихъ ступеней диссонанса (октава) къ высшимъ, то понятно, что принципъ такого приспособленія есть тотъ же, какой мною указанъ для неожиданныхъ и ожидаемыхъ раздраженій, т. е. это есть *принципъ подготовленной новизны*.

Во всякомъ случаѣ, неоспоримъ тотъ фактъ, что трещаніе, прерывистое раздраженіе, которое производится диссонансомъ, если оно не составляетъ уже неожиданности, т. е. если нервъ уже привыкъ къ нимъ, не производятъ неудовольствія, а могутъ, въ свою очередь, сдѣлаться пріятными. Эта привычка, это умѣнье приспособляться появляются постепенно въ теченіе цѣлыхъ вѣковъ отъ низшихъ степеней диссонанса къ высшимъ; слѣдовательно, въ развитіи музыкальнаго вкуса мы видимъ, дѣйствительно, проявленіе началъ, указанныхъ выше, такъ какъ искать новыхъ и новыхъ сочетаній, привыкать къ нимъ и даже, наконецъ, наслаждаться ими насъ заставляло, разумѣется, утомленіе привычнымъ раздраженіемъ, потребность новизны, но новизны подготовленной, причемъ, въ данномъ случаѣ, подготовленіе, какъ и привычка, вырабатываются только вѣками. Но если эти начала господствуютъ въ развитіи европейской музыки, то ихъ надо предположить въ развитіи музыки вообще, что, до извѣстной степени, и подтверждается фактами. Какъ бы мы не думали о происхожденіи музыки, т. е. если бы мы приняли мнѣніе Дарвина, что она развилась изъ пѣнія нашихъ прародителей, которые очаровывали имъ особей другого пола, еще не владѣя рѣчью, или — мнѣніе Спенсера, къ которому тяготѣютъ многіе, что пѣніе развилось изъ речитатива, декламаціи, изъ взволнованной и ритмической — рѣчи [1]), во всякомъ случаѣ, всѣ одинаково признаютъ, что новизна и здѣсь наростала постепенно. То-есть, что *пріобрѣтеніе, входя въ привычку, рождало потребность развивать дальше то состояніе, къ которому приспособились нервы, причемъ эта потребность удовлетворялась съ крайней постепенностью, недопускающею ничего рѣзкаго въ переходахъ*. Иными словами, импульсъ и характеръ развитія музыки носитъ слѣды принципа, указаннаго выше, т. е., вѣроятно,

[1]) Подробности объ этомъ см. въ главѣ IX.

утомленія однообразіемъ прежняго состоянія и *потребности новизны, при условіяхъ незамѣтнаго, подготовленнаго перехода*. Такимъ образомъ, законы, лежащіе въ основаніе нашего чувства красоты звуковъ, лежатъ, очевидно, и въ основаніи развитія этого чувства.

ГЛАВА XIX.

Зрительная красота въ живописи, пластикѣ, архитектурѣ.

Перейдемъ теперь къ элементарнымъ удовольствіямъ и неудовольствіямъ, даваемымъ зрительными впечатлѣніями въ низшихъ центрахъ. Чтобы не утомлять читателя такимъ же подробнымъ разборомъ явленій этой области, какой намъ пришлось сдѣлать относительно звука, мы теперь пойдемъ инымъ путемъ. Уже отыскавъ нѣкоторыя общія начала для звуковой красоты, мы теперь просто сдѣлаемъ краткій обзоръ наслажденій зрительными явленіями и посмотримъ, не могутъ ли онѣ быть объяснены тѣми же началами; это можно предполагать уже заранѣе, потому что и здѣсь мы имѣемъ дѣло съ нервами и нервными центрами, представляющими одинаковыя общія свойства. Начнемъ съ цвѣтныхъ лучей.

Наше предположеніе вполнѣ подтверждается. Здѣсь нервы также утомляются однообразнымъ раздраженіемъ, также ищутъ отдыха въ разнообразіи впечатлѣній, что достигается переходомъ отъ одного цвѣта къ другому или извѣстной группировкой цвѣтовъ и ихъ сочетаніемъ.

Конечно, и здѣсь играютъ роль не одни свойства нервныхъ нитей, но и нервныхъ центровъ. Повидимому, законъ пріятнаго сочетанія цвѣтовъ состоитъ въ томъ, что мы любимъ соединенія тѣхъ изъ нихъ, которые дальше отстоятъ другъ отъ друга въ спектрѣ, за исключеніемъ, впрочемъ, самыхъ крайнихъ. — Съ перваго взгляда можетъ показаться, что въ этомъ случаѣ мы любимъ рѣзкіе переходы. Это вѣрно для, такъ называемыхъ, дополнительныхъ или комплементарныхъ цвѣтовъ (объясненіе этого слова см. ниже), напр., краснаго и зелено-голубого, оранжеваго и голубаго и т. д., но явленіе это объясняется тѣмъ, что нашъ глазъ, утомившись какимъ-либо цвѣтнымъ лучомъ, находитъ удовольствіе перейти къ лучу совершенно

новому, т. е. не имѣющему въ своемъ составѣ элементовъ, уже утомившихъ органъ: эта цѣль вполнѣ достигается лучами, взаимно комплементарными, т. е. такими, которые дополняютъ другъ друга, чтобы образовать бѣлый лучъ. Такимъ образомъ, въ этомъ чувствѣ удовольствія отъ гармоніи цвѣтовыхъ сочетаній мы находимъ въ роли дѣятеля одинъ изъ нашихъ принциповъ — принципъ *утомленія нерва* однообразнымъ раздраженіемъ и *потребность новизны.* Однако, здѣсь мы еще не видимъ другаго принципа — *постепеннаго подготовленія новизны.* Этотъ принципъ осуществляется въ другомъ зрительномъ удовольствіи, происходящемъ отъ сочетанія *контрастныхъ* цвѣтовъ, напр., краснаго и зеленаго, желтаго и фіолетоваго, оранжеваго и синяго. Надо замѣтить, что контрастные цвѣта доставляютъ такое же удовольствіе одинъ послѣ другаго, какъ и цвѣта дополнительные, хотя нѣкоторые физіологи, какъ, напр., Бернштейнъ, говорятъ, что удовольствіе доставляютъ только дополнительные цвѣта. Вундтъ же совершенно справедливо замѣчаетъ тоже и о цвѣтахъ контрастныхъ. Это явленіе, кромѣ присутствія въ немъ принципа новизны, объясняется еще и *подготовленностью новизны,* зависящею отъ того, что нѣкоторые лучи оставляютъ послѣ себя зрительный слѣдъ, который представляется не того цвѣта, какой имѣлъ первый лучъ, а цвѣта контрастнаго. Отчего зависятъ такіе слѣды, сказать трудно, и мнѣнія расходятся: такъ, на стр. 289 Физіологіи Германа, мы встрѣчаемъ примѣчаніе, гдѣ говорится, что явленія контрастныхъ слѣдовъ нельзя объяснить утомленіемъ нерва, какъ въ цвѣтахъ дополнительныхъ, и нельзя именно потому, что дополнительные цвѣта—одно, а контрастные — другое. Во всякомъ случаѣ, здѣсь, очевидно, присутствуетъ потребность *новизны* и *отдыха,* а на ряду съ этимъ новизна контрастнаго луча является подготовленной *контрастнымъ слѣдомъ.*

Этихъ фактовъ совершенно достаточно, чтобы объяснить большую часть явленій гармоніи цвѣтовъ, а потому мы покончимъ съ этими явленіями, замѣтивъ, что и тутъ господствуютъ тѣ же начала. Но прежде чѣмъ перейти къ красотѣ линій и формъ, дополнимъ, что если одному изъ цвѣтовъ, сочетаніе которыхъ непріятно, придать, сравнительно съ его непріятнымъ сосѣдомъ, усиленную яркость или блескъ, то это сосѣдство дѣлается пріятнымъ. Напр., зеленый и желтый цвѣта производятъ непріятное сосѣд-

ство, но зеленый и золотой считаются красивымъ сочетаніемъ. Этому и подобнымъ явленіямъ существуютъ различныя объясненія, но, держась моего принципа, я нахожу, что удовольствіе здѣсь дается, во-первыхъ, разнообразіемъ или новизной въ степени напряженія или блеска, а *постепенность* или подготовленность этой новизны дается близостью ихъ въ спектрѣ. Если бы не было указанной новизны, то однообразіе васъ утомляло бы, какъ мы видѣли ранѣе; это-то утомленіе и устраняется, но не новизной цвѣта, а новизной напряженія.

Въ линіяхъ, если ихъ разсматривать отдѣльно, а не въ сочетаніяхъ, намъ, какъ замѣчено нѣкоторыми, нравится прежде всего такое ихъ положеніе, которое позволяло бы глазу удобнѣе слѣдить за ними; таково, напр., вертикальное и горизонтальное положеніе прямыхъ линій. Это объясняется расположеніемъ мышцъ, вращающихъ глазъ, которому, какъ находитъ Вундтъ, не удобно направляться по наклонной линіи, стоящей подъ угломъ къ горизонту. Если же эта линія изогнута, то неудовольствіе и неудобство устраняются. Неправильная и рѣзко-ломанная линія производитъ также непріятное впечатлѣніе: глазъ, созерцая ее, долженъ постоянно мѣнять направленіе, но не тѣми плавными дугообразными или горизонтальными и вертикальными движеніями, которыя ему удобны, а движеніями угловатыми; въ результатѣ, отъ совокупности такихъ неудобныхъ движеній, нервы, возбуждающіе мышцы, и сами мышцы должны испытывать то же, что нервы слуха, когда они возбуждаются рѣзкими прерывающимися звуками. До сознанія это доходитъ, вѣроятно, по нервамъ, приносящимъ мышечныя ощущенія. Кривыя линіи, въ особенности если онѣ изгибаются съ извѣстною правильностью, дающею возможность подготовиться ожиданію и исполниться ему, достигаютъ почти такого же впечатлѣнія, какъ ритмъ. Если же, при этомъ, въ правильности изгибовъ есть нѣкоторое разнообразіе, какъ мы видимъ на изящныхъ виньеткахъ и драпировкахъ, то эффектъ еще сильнѣе и въ основаніи его лежитъ то же начало, что и въ гармоніи, т. е. подготовленная новизна.

Переходя къ сочетанію линій, мы прежде всего должны указать на симметрію. Удовольствіе, доставляемое ею, аналогично съ удовольствіемъ отъ ритма: переходя глазами съ одной стороны предмета на другую, вы сразу замѣчаете сходство, которое заставляетъ васъ *ожидать* его и

дальше. Это ожиданіе удовлетворяется. Если при этомъ, удовлетворяясь сходствомъ, вы видите нѣкоторую новизну, но ненарушающую симметріи, удовольствіе дѣлается еще сильнѣе, но уже отъ другой причины,—отъ возможности отдыха на сравнительно новомъ явленіи, какъ въ высшей музыкальной гармоніи.

Этимъ исчерпываются главные элементы *простѣйшихъ зрительныхъ удовольствій, даваемыхъ линіями,* т. е. удовольствій, лежащихъ, вѣроятно, въ мышечномъ чувствѣ.

Дальнѣйшія наслажденія, даваемыя намъ органомъ зрѣнія, производятся или *различнымъ сочетаніемъ этихъ элементовъ,* или *цвѣтовыми сочетаніями,* или, наконецъ, какъ въ музыкѣ, *ассоціаціей представленій съ какими-нибудь другими, которыя намъ нравятся по особеннымъ причинамъ.* Но это уже относится къ красотѣ, созерцаемой высшими центрами, о чемъ говорилось раньше (гл. VI и VII). Поэтому, замѣтимъ только, что къ красотѣ послѣдняго рода относятся, во-первыхъ, *произведенія архитектуры,* если они возбуждаютъ въ насъ, по ассоціаціи, представленія или чувства, пріятныя намъ [1]). Возьмите любое, поэтическое выраженіе, въ родѣ такого, напримѣръ: „величественный храмъ легко подымался къ небу“. Здѣсь красота, кромѣ, разумѣется, соединенія элементарныхъ условій, красоты линій, есть результатъ представленій и чувствъ (стр. 46).

ГЛАВА XX.

Разборъ важнѣйшихъ художественныхъ теорій.

Платонъ думалъ, что внѣ насъ живутъ прототипы всѣхъ вещей или ихъ идеи, по образцу которыхъ созданы дѣйствительныя вещи, подобно тому, какъ идея или образъ вещи живетъ прежде въ головѣ мастера, который сдѣлаетъ эту вещь, а затѣмъ и воплощается въ самую вещь. Подобнаго же взгляда держится Шопенгауэръ и Гартманъ, для которыхъ

[1]) Нечего пояснять, разумѣется, что удовольствіе, доставляемое произведеніями архитектуры, сложно и, кромѣ удовольствія, даваемаго ассоціаціей, здѣсь даетъ удовольствіе также элементарными свойствами линій и формъ, указанными выше.

міровая воля, или „Безсознательное“, прежде чѣмъ создать что-либо, должны пожелать этого или безсознательно представить себѣ это желаемое. Художникъ имѣетъ, по этому воззрѣнію, способность непосредственно созерцать эти первообразныя или идеальныя, типичныя формы вещей и затѣмъ уже облекать ихъ въ форму. Очевидно, это воззрѣніе на искусство вытекло изъ того наблюденія, что изображенія художниковъ типичны. Но теперешняя психологія показываетъ, что типы являются намъ, какъ результатъ сознательнаго и безсознательнаго опыта, при которомъ подобное объединяется и укрѣпляется въ памяти благодаря его повторенію въ объектахъ, а случайное или индивидуальное изглаживается, подобно тому какъ это показалъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ Гальтонъ на своихъ сложныхъ фотографіяхъ, гдѣ объединялись въ одинъ портретъ снимки со многихъ лицъ. Понятно, что на такомъ портретѣ (позитивѣ) объединялось то, что было общаго во всѣхъ фотографическихъ пластинкахъ (негативахъ), а сглаживалось то, что у нихъ было исключительнаго. Появлялся портретъ—типъ.

Но, если метафизическое объясненіе типовъ можетъ быть отвергнуто, то типичность самихъ образовъ въ искусствѣ имѣетъ значеніе, хотя вовсе не въ томъ смыслѣ, какъ понимаетъ Тэнъ (см. ниже). Сущность искусства состоитъ не въ объективной, а въ субъективной типичности, т. е. въ томъ, чтобы впечатлѣнія были вѣрны типу того человѣка, отъ лица котораго созерцается явленіе. Напр., Плюшкину явленія представляются не такъ, какъ Хлестакову и пр. Что касается того, что, предметомъ искусства является будто бы абсолютная красота, то мы теперь знаемъ, въ чемъ состоитъ эта красота. Она въ человѣчной эмоціи, которую возбуждаетъ въ насъ цѣлое произведеніе, а не въ красотѣ объектовъ или предметовъ искусства.

Въ самомъ дѣлѣ, въ искусствѣ мы часто встрѣчаемъ изображеніе явленій вполнѣ отвратительныхъ. Такъ, одинъ изъ піонеровъ позитивной науки объ искусствѣ, Веронъ [1]) говоритъ:

„Какую красоту можно найти въ полѣ сраженія, покрытаго трупами и умирающими? Что прекраснаго въ зрѣлищѣ Уголино, грызущаго черепъ

---

[1]) Eugène Veron. „L'Éstétique“. Bibliotèque des sciences contemporaine. Paris, 1878. Ch. VI, p. 114—120.

своего врага?... Въ самой классической Иліадѣ, Ахиллъ и Агамемнонъ бранятся другъ съ другомъ въ такомъ стилѣ, котораго постарался бы избѣгнуть самый смѣлый реалистъ нашего времени. Трупъ Гектора, который волочатъ вокругъ могилы Патрокла, вся сцена убійствъ, слѣдующихъ другъ за другомъ безъ перерыва, Эдипъ вырывающій себѣ глаза, окровавленный и оплакивающій свои муки, Геркулесъ, убивающій своихъ дѣтей въ припадкѣ умоизступленія, и Медея, убивающая своихъ, чтобы отомстить соперницѣ... и тысячи другихъ подобныхъ образцовъ ясно показываютъ, что сами греки, вопреки Платону, не ограничивали области искусства исканіемъ прекраснаго".

Къ этому можно добавить Яго, Макбета, Фальстафа, Плюшкина, Ноздрева, Чичикова и мн. другихъ, которые въ дѣйствительности, производятъ отвратительное впечатлѣніе, но въ изображеніи искусства, оставаясь болѣе или менѣе смѣшными, жалкими, иногда возмутительными, влекутъ насъ къ себѣ и мы выносимъ отъ созерцанія ихъ изображеній иногда наслажденіе, иногда восторгъ, что и заставляетъ человѣчество въ теченіи вѣковъ читать и перечитывать геніальныя произведенія.

Уже Аристотель замѣтилъ эту особенность искусства и объяснялъ ее тѣмъ, что намъ всегда доставляетъ удовольствіе подражаніе.

„Подражаніе всегда нравится, говоритъ онъ; это ясно въ искусствѣ: то, при видѣ чего мы страдаемъ въ дѣйствительности, напр., трупы, отвратительные звѣри, тó нравится намъ въ изображеніи тѣмъ больше, чѣмъ оно точнѣе".

Того же мнѣнія держался и Буало:

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux
Qui, par l'art imitie, ne puisse plaire aux yeux [1]).

Всѣ эти взгляды имѣютъ тѣсную связь съ нѣкоторыми новыми воззрѣніями на искусство, какъ они выразились въ извѣстномъ произведеніи русскаго писателя, который полагалъ, что красота и жизнь или дѣйствительность суть одно и тоже; что искусство есть только подражаніе дѣйстви-

1) Нѣтъ змѣй и отвратительныхъ чудовищъ, которыя, благодаря подражаніямъ искусства, не сдѣлались бы пріятными для глазъ.

тельности [1]), а также съ воззрѣніями новѣйшихъ французскихъ реалистовъ, съ Э. Зола во главѣ, который идеаломъ искусства считаетъ (теоретически) наиточнѣйшее, протокольное описываніе явленій дѣйствительности.

Этотъ взглядъ также имѣетъ въ себѣ, какъ мы видѣли, лишь нѣкоторую долю истины. Если бы было справедливо, что въ искусствѣ мы наслаждаемся только дѣйствительностью, что искусство ничего своего особеннаго не вноситъ въ дѣйствительность, то дѣйствительность нравилась бы намъ больше,—что въ иныхъ случаяхъ и справедливо; напримѣръ, авторъ „Эстетическихъ отношеній" беретъ въ примѣръ яблоко, которое въ дѣйствительности всегда лучше нарисованнаго. Но онъ упустилъ, что искусство изображаетъ не одни вещи пріятныя и полезныя, но также и отвратительныя. И если бы идеаломъ искусства было только точнѣйшее воспроизведеніе объективнаго предмета, то совершеннѣйшее изображеніе такихъ предметовъ должно бы было вызывать только отвращеніе, а ни коимъ образомъ не удовольствіе. Очевидно искусство вноситъ въ изображеніе нѣчто свое, специфическое, что освѣщаетъ предметъ особеннымъ свѣтомъ, доставляющимъ намъ удовольствіе; вотъ это „особенное", что отличаетъ искусство отъ точнѣйшаго подражанія и протокола, а именно, „человѣческую эмоцію", вызываемую явленіемъ, мы и отыскали. Мы видѣли также, что протокольность нужна, но протокольность не объективная, а субъективная, т. е. психологическая точность.

По Канту, прекрасное или эстетическое наслажденіе имѣетъ слѣдующія особенности: оно, во-первыхъ, составляетъ предметъ и наслажденіе, чуждое какого бы то ни было житейскаго, практическаго интереса [2]). Такъ, если я наслаждаюсь чѣмъ либо полезнымъ, добрымъ, нравственнымъ, то я, до извѣстной степени, тутъ заинтересованъ, какъ личность, какъ членъ общества. Это еще не есть эстетическое наслажденіе, а моральное или какое либо иное. Во-вторыхъ, когда я наслаждаюсь вообще чѣмъ нибудь, но не эстетически, это всегда только мое личное наслажденіе, и я не могу сказать, что и каждый будетъ этимъ наслаждаться. Но, когда я наслаждаюсь

---

[1]) См. „Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности". С.-Петербургъ, 1865 г. Изд. А. Пыпина.

[2]) У Шопенгауэра это формулируется, какъ подавленіе воли созерцаніемъ, какъ поглощеніе индивидуума въ созерцаніи. (Ср. съ Маудсли).

прекраснымъ, я увѣренъ, хотя и безъ всякаго разумнаго основанія, что на моемъ мѣстѣ наслаждался бы всякій. Я придаю этому наслажденію характеръ всеобщности, а не личнаго вкуса, которыя суть частныя сужденія. Въ-третьихъ, въ прекрасномъ мы видимъ, что все въ немъ цѣлесообразно, а между тѣмъ не представляемъ себѣ какой нибудь опредѣленной цѣли.

Если есть цѣль, посторонняя чистому эстетическому наслажденію, то мы будемъ имѣть ужь не эстетическое наслажденіе, а какое нибудь другое. Стало быть, цѣлесообразность прекраснаго, дѣйствительно, совсѣмъ особенная и цѣль этой цѣлесообразности, во времена Канта, было невозможно опредѣлить научно, ибо она, очевидно, дается безсознательными свойствами нашей организаціи, которыя открываются только въ послѣднее время научными психо-физіологическими изслѣдованіями, каковы изслѣдованія Гельмгольца, Брюккэ, Дарвина, Вундта и др. Наконецъ, Кантъ понималъ, что общій смыслъ или общій вкусъ къ прекрасному не есть дѣло понятій, а дѣло—чувства. Онъ говоритъ, что всякое представленіе можетъ нравиться, но это будетъ частное удовольствіе, вытекающее изъ какого нибудь понятія. Прекрасное нравится необходимо и эта необходимость не лежитъ ни въ какомъ понятіи, а въ общемъ чувствѣ.

Но всѣ эти опредѣленія прекраснаго, какъ вы видѣли, объясняются нашей теоріей, не исключая даже вѣры человѣка во всеобщность эстетическаго наслажденія. Понятно, почему мы вѣримъ, что оно всеобщее: это потому, что оно есть выраженіе человѣческаго типа вообще.

Упомянемъ еще о воззрѣніяхъ Гегеля. Онъ считалъ искусство непосредственнымъ созерцаніемъ идеи въ объективной дѣйствительности. Прекрасное есть сіяніе идеи въ чувственной средѣ (каковы: камень, краска, тонъ, гармоническая рѣчь); оно есть—идея въ организованной формѣ. Въ прекрасномъ есть всегда два фактора: мысль и вещество, въ которомъ воплотилась эта мысль. Но они нераздѣльны: вещество должно только выражать одушевляющую его и просвѣчивающую въ немъ мысль; оно есть внѣшнее проявленіе мысли.

Даже самые роды или формы искусства: искусство древнее или символическое, затѣмъ искусство классическое, и наконецъ средневѣковое, романтическое, а также разные виды искусства—архитектура, скульптура,

живопись, музыка, поэзія суть не болѣе, какъ способъ соединенія вещества съ мыслью. Такъ, напр., въ древней символической формѣ искусства, мысль пробивается черезъ свою вещественную оболочку съ трудомъ; мы едва можемъ отыскать идеалъ въ этой формѣ. Въ классическомъ искусствѣ, Гегель видитъ полное выраженіе идеала явленія въ вещественной формѣ. Въ романтическомъ,—идея или духъ преобладаютъ; форма или вещество подавлены. Далѣе, въ архитектурѣ, идея подавлена еще массивностью матеріала и этотъ видъ искусства относится къ символической формѣ. Въ скульптурѣ, хотя матеріалъ еще грубъ, но онъ беретъ своимъ предметомъ тѣло человѣка, а это тѣло есть выраженіе внутренняго человѣка, его духа, поэтому матеріалъ здѣсь совершенно подавленъ въ идеалѣ; иными словами здѣсь нѣтъ ужь ничего въ самомъ веществѣ, что бы не служило идеѣ произведенія. Однако, только живопись можетъ выразить всю полноту внутренняго человѣка, его взглядъ, его сердечныя и душевныя движенія, настроеніе. Здѣсь вещество уже подавлено ради идеальнаго представленія до того, что изображеніе дается не въ трехъ измѣреніяхъ, какъ статуя, а на плоскости и эффектъ достигается игрой свѣта, т. е. красокъ, тоновъ. Музыка совсѣмъ уже уничтожаетъ „пространственность“ и прямо непосредственно одними „дрожаніями“ вещества возбуждаетъ чувства и волненія. Она въ высшей степени субъективное искусство. Наконецъ, въ поэзіи (или говорящемъ искусствѣ) слились какъ бы всѣ роды и виды изображенія, хотя вещественнымъ средствомъ служитъ слово, но, однако, слово, какъ знакъ представленія, какъ выраженіе разума. Въ ней сливается и музыка —въ стихотворной поэзіи; въ драмѣ—пластика, музыка и живопись; въ эпосѣ возникаетъ какъ бы самая скульптура.

Нужно ли пояснять, что та абсолютная идея, осуществленіе которой въ искусствѣ видѣлъ Гегель, есть именно человѣчность. Она потому и кажется абсолютной, что мы ее находимъ лишь въ чувствѣ, въ инстинктѣ, и не въ силахъ назвать по имени иначе, какъ изслѣдуя ея объективныя проявленія. Но въ художественномъ произведеніи она, дѣйствительно, каждый разъ воплощается въ чувственную форму, т. е. вызываясь въ нашей душѣ живыми формами, ясно говоритъ въ чувствѣ о своемъ присутствіи.

У Гегеля интересно еще съ нашей точки зрѣнія, его объясненія того, почему не всѣ органы чувствъ, а только слухъ и зрѣніе служатъ искусству.

Это именно потому, говоритъ онъ, что, напр., вкусъ, обоняніе, а отчасти и осязаніе имѣютъ дѣло только съ веществомъ, но не воспринимаютъ идеи, облеченной въ форму вещества. А такъ какъ искусство есть овеществленная и при томъ органически-овеществленная идея, то, понятно, что эти органы чувствъ не имѣютъ отношенія къ искусству.

Замѣчаніе Гегеля глубоко вѣрно, если на него взглянуть съ нашей точки зрѣнія. Въ самомъ дѣлѣ, самое прекрасное пирожное мы не назовемъ произведеніемъ изящнаго искусства, какъ не назовемъ и впечатлѣніе отъ самаго изящнаго фейерверка. Впечатлѣніе фейерверка, какъ и пирожнаго, есть удовольствіе только физіологическое, зависящее отъ строенія органовъ зрѣнія и вкуса и никакихъ спеціально человѣчныхъ эмоцій не возбуждающее, какъ и осязательное впечатлѣніе. Ниже мы увидимъ, что эти, такъ сказать, периферическія наслажденія, многими считаются сущностью искусства, но они только украшенія въ искусствѣ (напр. стихотворный размѣръ; гармоничность сочетанія красокъ въ картинѣ; изящный языкъ романа и пр.).

Eugène Veron, о которомъ мы уже упоминали, видитъ въ нашемъ наслажденіи искусствомъ наслажденіе красотой человѣческаго творчества. Удивленіе наше сходству изображенія, удивленіе тому, что предметъ необыкновенно вѣрно описанъ, есть восторгъ не передъ самымъ предметомъ, а именно передъ необыкновеннымъ искусствомъ человѣка—артиста [1]). Однако, почтенный изслѣдователь упустилъ изъ виду, что это вовсе не составляетъ особенности искусства: мы восторгаемся также всякому необыкновенному подражанію, напр., искусственно сдѣланной говорящей головѣ или механической уткѣ, которая ходитъ, ѣстъ, пьетъ и т. д. Однако, этихъ предметовъ подражанія мы не назовемъ предметами изящнаго искусства. Отсюда очевидно, что приписывать нашъ восторгъ отъ искусства удивленію только передъ геніальностью человѣка—невозможно. Это не есть опредѣленіе искуства и его спеціальныхъ эмоцій, а опредѣленіе всякаго безкорыстнаго удовольствія отъ человѣческой дѣятельности. Это лишь входитъ, какъ одинъ изъ элементовъ, въ составъ нашего удовольствія отъ искусства, но это—элементъ общій ему со многими другими. Очевидно, этотъ же элементъ

[1]) Eugène Veron. l'estétique. Introduction.

былъ въ числѣ причинъ, введшихъ въ заблужденіе и Э. Зола и автора „Эстетическихъ отношеній“, которые приняли этотъ элементъ за всю сущность искусства, видѣли въ наслажденіи искусствомъ только наслажденіе точнѣйшей копіей съ дѣйствительности.

Иного взгляда держится И. Тэнъ. Въ своей „философіи искусства“ [1]) онъ опредѣляетъ его такъ:

„Мы постепенно пришли къ понятію (концепціи) искусства болѣе и болѣе высокой. Сначала мы думали, что его цѣль есть подражаніе чувственной видимости. Затѣмъ, раздѣляя матеріальное подражаніе отъ подражанія разумнаго (l'imitation intelligente), мы нашли, что оно стремится воспроизвести въ чувственной видимости именно лишь соотношеніе частей. Наконецъ, замѣтивъ, что соотношенія могутъ и должны быть измѣняемы, чтобы искусство достигло своей высоты, мы установили, что, если изучаютъ отношенія частей, то лишь для того, чтобы выставить на первый планъ существенный характеръ, т. е. существенныя особенности явленія. Ни одно изъ этихъ послѣдующихъ опредѣленій не разрушаетъ предшествующихъ, но каждое ихъ поправляетъ и уясняетъ, и мы можемъ въ концѣ концовъ, подчиняя низшее высшему, резюмироватъ результатъ нашего изслѣдованія такъ: „произведеніе искусства имѣетъ цѣлью проявлять какой либо существенный или выдающійся характеръ (особенность, признакъ), слѣдовательно какую нибудь важную идею болѣе ясно и болѣе полно, чѣмъ это бываетъ въ дѣйствительныхъ предметахъ. Искусство достигаетъ этого, употребляя совокупность связанныхъ между собою частей, отношенія которыхъ оно систематически видоизмѣняетъ. Въ трехъ подражательныхъ искусствахъ, скульптурѣ, живописи и поэзіи, эти совокупности соотвѣтствуютъ реальнымъ предметамъ“.

Повидимому, чего больше желать? Но и Тэнъ, и его поклонники забываютъ только одну маленькую вещь: что здѣсь дано опредѣленіе всякаго описанія вообще, а не произведенія искусства, ибо подъ опредѣленіе Тэна одинаково подойдутъ и описанія геолога, и картинки зоолога или ботан-

---

[1]) Philosophie de l'art, par H. Taine. Leçons professées à l'école des beaux arts. 2 Ed. Paris, 1872, pp. 63 и 64.

ника; ибо и тамъ описаніе или рисунокъ имѣютъ цѣлью „проявить какой либо существенный и выдающійся характеръ (особенность, признакъ), слѣдовательно какую нибудь важную идею, болѣе ясно и болѣе полно, чѣмъ это бываетъ въ дѣйствительности". Очевидно, Тэнъ не опредѣлилъ главнаго, что нужно было опредѣлить: чѣмъ же описаніе или подражаніе въ искусствѣ отличается отъ всякаго инаго описанія или подражанія?

Извѣстно, какъ выходитъ изъ этого затрудненія Тэнъ: онъ находитъ, [1]) что въ искусствѣ, какъ и въ наукахъ есть особенности болѣе важныя и менѣе важныя: болѣе важныя суть черты типа, вида, менѣе важныя суть черты случайныя.

„Сообразно тому, какъ особенности болѣе важны или благодѣтельны, они помѣщаются на высшей ступени, и ставятъ на высшій рангъ произведенія искусства, въ которыхъ выражаются" [2]).

„Наконецъ, что касается самого выраженія въ искусствѣ, то оно тѣмъ яснѣе, чѣмъ эти признаки яснѣе въ немъ видны". „Для этого, очевидно, необходимо, чтобы всѣ части произведенія служили для ихъ проявленія. Ни одинъ элементъ не долженъ оставаться недѣятельнымъ или отвлекать вниманіе въ другую сторону; это было бы потерянной силой, направленной въ обратную сторону. Иными словами, въ картинѣ, статуѣ, поэмѣ, зданіи, симфоніи всѣ эффекты должны сходиться въ одну точку (convergents). Степень этой сосредоточенности указываетъ мѣсто произведенія (въ ряду другихъ), и вы видите такимъ образомъ, третій масштабъ для измѣренія стоимости художественныхъ произведеній".

Читатель удивится, если мы скажемъ, что Тэнъ не сказалъ намъ ровно ничего. Ибо значеніе и важность сюжета, его благодѣтельность, если даже и допустить, что они имѣютъ значеніе въ искусствѣ, имѣютъ такое же значеніе и въ наукѣ, и во всемъ, о чемъ мы говоримъ и пишемъ. Точно также—и сосредоточенность изложенія. Развѣ это особенность одного искусства? Развѣ и ученый трактатъ не долженъ стремиться къ тому, чтобы не отклонять насъ отъ сути своего предмета. Итакъ, Тэнъ намъ далъ все,

[1]) De l'idéal dans l'art, Paris, 1867, p. 3—5.

[2]) Loco cit. p. 131.

что угодно, но только не сказалъ ни слова объ искусствѣ собственно, т. е. о томъ, о чемъ хотѣлъ сказать.

Напомнимъ еще одну теорію, что искусство будто бы украшаетъ дѣйствительность, истолковываетъ намъ ея красоту [1]).

Этого мнѣнія держится отчасти и Бэнъ. Говоря о различіи сравненій къ которымъ прибѣгалъ Бэконъ и Шекспиръ, Бэнъ находитъ въ нихъ лишь ту разницу, что сравненія Бэкона обращались къ уму, стремились путемъ сходныхъ явленій *объяснить* причину въ тѣхъ отношеніяхъ, гдѣ ея смыслъ могъ быть неясенъ, сравненія же Шекспира дѣлались такъ, чтобы возбудить *эмоціи.*

„Такимъ образомъ, говоритъ Бэнъ, хотя образы Бэкона возвышались иногда до поэзіи, они не были обыкновенно поэтическими. Онъ не смотрѣлъ на природу, какъ поэтъ, а скорѣе обнималъ ее какъ историкъ; всѣ предметы, представлявшіеся его взгляду или воображенію, въ немъ закрѣплялись, и по дѣйствію могучаго притяженія подобнаго подобнымъ, возникали вновь при самомъ ничтожномъ возбужденіи чѣмъ либо сходнымъ... Но онъ обладалъ, какъ и многіе другіе англійскіе писатели, этой способностью, т. е. огромной воспріимчивостью къ явленіямъ природы, не обладая особенностями поэтическаго чувства какъ Чоусеръ, Мильтонъ и Шекспиръ. Здѣсь мы переходимъ ко второму классу образныхъ сравненій, служащихъ не къ тому, чтобы насъ заставить что либо понять, а чтобы *украсить* или произвести эмоцію. Сравненія Бэкона имѣли цѣлью уяснить, а не украсить. Но сходство (аналогія) есть орудіе, которое служитъ еще и для усиленія красоты и силы литературныхъ произведеній; когда идея или образъ имѣютъ цѣлью возбудить извѣстную эмоцію, можно всегда увеличить эффектъ образнымъ сравненіемъ, болѣе поражающимъ чѣмъ оригиналъ... Шекспиръ обладалъ и той способностью, которой мы удивлялись у Бэкона, объяснять сравненіями, особенно въ моральныхъ правилахъ, но онъ блистаетъ и въ другомъ родѣ сравненій, въ сравненіяхъ экзальтирующихъ эмоціональное дѣйствіе. Шекспиръ, какъ Бэконъ, употребляетъ груду сравненій, непроизводящихъ иного результата, кромѣ того, что они показываютъ щедрость и богаство его ума. Но къ чрезвычайной впечатлительности къ чувственнымъ

[1]) Ch. Levêque: La science du Beau.

деталямъ міра, природы и жизни, онъ присоединяетъ поэтическій эклектизмъ, и преимущественно останавливается на эмоціяхъ, которыя артистъ привыкъ возбуждать“ [1]).

Здѣсь Бэнъ даетъ и много вѣрнаго, и много ошибочнаго.

Вѣрно то, что особенность художественнаго изображенія есть именно возбужденіе эмоцій, а не объясненіе предмета. Это мы ужь и видѣли. Но неточной кажется намъ мысль, что художникъ употребляетъ эту способность свою для того, чтобы усилить естественную эмоцію. Наоборотъ, онъ долженъ только передать ее и чѣмъ точнѣе онъ передаетъ, тѣмъ мы больше ему удивляемся. На ложномъ мнѣніи объ усиленіи эмоцій строятся лишь ложныя, риторическія произведенія, какъ напр., нѣкоторыя описанія Виктора Гюго, который, дѣйствительно, часто громоздитъ сравненія не для того, чтобы передать только или вызвать въ насъ съ наибольшей точностью свою эмоцію, но чтобы довести ее до гигантскихъ размѣровъ. Повторяемъ вновь, этотъ взглядъ родственъ со взглядомъ на искусство, какъ на украшеніе природы.

Ошибка Бэна, очевидно, коренится въ томъ же, въ чемъ и теорія Аристотеля, Буало и др., а именно, что отвратительные предметы увлекаютъ насъ, попадая въ искусство. Между тѣмъ, это происходитъ совсѣмъ отъ другихъ причинъ: во-1-хъ, въ произведеніи искусства, какъ и при созерцаніи трагедіи въ театрѣ, хотя наше „я“, по выраженію Моудсли, почти совсѣмъ бездѣйствуетъ, какъ бы во снѣ, но, однако, это далеко не полный сонъ и мы все время смутно чувствуемъ, что переживаемъ не дѣйствительныя страданія, а какъ бы воспоминаемыя и, во всякомъ случаѣ, вызываемыя только чувствомъ симпатіи къ страдающему лицу. А въ этомъ чувствѣ лежитъ огромный источникъ наслажденія, какъ и вообще въ любви; въ воспоминаніи страданія есть также мучительная прелесть, которую знаетъ каждый, любя разсказывать свои самыя тяжелыя минуты и переживать ихъ въ воспоминаніи. Наконецъ, сила впечатлѣнія отъ предмета искусства производится не ложными усиленіями эмоціи, а тѣмъ, что предметъ искусства останавливаетъ насъ на ней долго и изолируетъ насъ отъ

[1]) Alèxandre Bain. Les sens et l'Intelligence. Trad. par Gazelles. Paris 1874, p. 489.

другихъ эмоцій: такъ, въ дѣйствительной жизни ваше вниманіе разсѣявалось бы усталостью, тряской экипажа, сыростью травы, опасеніемъ какой-нибудь ямы, и эмоція была бы не полная. Художникъ ее изолируетъ отъ всѣхъ другихъ смежныхъ, и этимъ достигается ея сила и чистота.

Необходимо еще упомянуть о цѣломъ рядѣ воззрѣній на искусство, воззрѣній, которыя встрѣчаются у многихъ, такъ что указать спеціально, кому они принадлежатъ, нѣтъ возможности: мы можемъ ихъ встрѣтить у Верона, и у Бэна, а также отчасти у Вундта, Гельмгольца и Брюкэ.

Эти изслѣдователи, обративъ вниманіе преимущественно на то физическое или физіологическое удовольствіе (периферическое), которое доставляется намъ извѣстными сочетаніями звуковъ, цвѣтовъ, линій, готовы видѣть сущность искусства въ этомъ физическомъ или физіологическомъ чувствѣ удовольствія. Въ предыдущихъ главахъ мы показали, что это одинъ только элементъ чувства красоты; онъ можетъ даже отсутствовать въ произведеніи искусства и присутствовать въ такихъ произведеніяхъ, которыя мы вовсе не относимъ къ числу художественныхъ.

Хорошій поваръ, кондитеръ, декораторъ комнатъ или фейерверкеръ возбуждаютъ также наши пріятныя эмоціи, пріятныя сочетаніемъ чувственныхъ возбужденій. Отчего же мы выдѣляемъ изящное искусство въ особую область? Несомнѣнно, геніальность кондитера и фейерверкера состоитъ также, какъ и у нѣкоторыхъ художниковъ, въ тонкости его вкуса, и силѣ вкусовой фантазіи, благодаря которымъ онъ предугадываетъ и нашъ вкусъ и умѣетъ такъ соединить и расположить вкусовые и зрительные возбудители, что мы наслаждаемся, но это—одно изъ орудій искусства и притомъ не изъ существенныхъ и высокихъ, общее искусству съ кухней, кондитерской, декораторствомъ и проч., и не въ этомъ, очевидно, сущность искусства, хотя это бываетъ для него важнымъ подспорьемъ. Конечно, прекрасные звучные стихи или красивое сочетаніе красокъ на картинѣ пріятно влечетъ, но на насъ можетъ произвести въ тысячу разъ сильнѣйшее впечатлѣніе художественная вещь въ прозѣ или картина, не бьющая на цвѣтовой эффектъ и красоту линій. Заглянувъ въ творенія стариковъ-метафизиковъ мы увидѣли бы, что они этого рода художниковъ классифицировали въ особую группу. Такъ, Гегель дѣлитъ искусство на три основныхъ типа: строгій, идеальный и граціозный, конечно допуская между ними смѣ-

шеніе и переходныя ступени. Отличіе между ними то, что „строгій стиль занимается только вѣрнымъ воспроизведеніемъ предмета", строгому стилю нѣтъ дѣла до публики, онъ весь занятъ, какъ выражается Гегель, своимъ основаніемъ, т. е. изображаемымъ предметомъ. Онъ не вноситъ ни одной черты для удовольствія или увлеченія публики, онъ ничего не хочетъ разъяснить и разжевывать даже въ идеѣ произведенія; публика должна разобраться сама. Вы узнаете въ этомъ портретѣ, который Гегель нарисовалъ, по его словамъ, главнымъ образомъ съ современнаго ему нѣмецкаго искусства,—физіономію теперешняго французскаго реалистическаго искусства и нашего русско-французскаго реалистическаго, съ его такъ сказать, „сырыми" романами, хотя и не лишенными крупныхъ достоинствъ [1]). Противоположность этого перваго стиля, по Гегелю, суть граціозный стиль, главная задача котораго нравиться, поражать, увлекать. Въ срединѣ стоитъ стиль идеальный: „отличительнымъ характеромъ этого стиля, говоритъ Гегель, можно считать высочайшую жизненность съ тихимъ и прекраснымъ величіемъ, однимъ словомъ, такимъ, какому мы удивляемся въ произведеніяхъ Фидія и Гомера. Здѣсь жизнь разлита на всѣхъ пунктахъ, во всѣхъ формахъ, пріемахъ, движеніяхъ и членахъ. Нѣтъ ничего незначительнаго, безъ выраженія (ср. съ Тэновскимъ convergent). Съ какой стороны не разсматривайте художественное твореніе, все въ немъ сознательно одушевлено, все въ немъ говоритъ о движеніи пульса, о движеніи свободной жизни. Въ тоже время эта жизненность является чѣмъ-то существенно единымъ, чуднымъ; она выраженіе одной и той же идеи, той же недѣлимости, единаго дѣйствія".

Мы видимъ изъ этого, что Тэнъ взялъ свое опредѣленіе „сосредоточенности", какъ высшаго достоинства въ произведеніяхъ искусства, у Гегеля. Но у Гегеля есть мѣсто, гдѣ таже мысль выражена еще болѣе точно и гораздо ближе къ правдѣ, чѣмъ у Тэна, хотя выражена совершенно à propos, а именно онъ говоритъ, что каждое произведеніе искусства должно быть живымъ органическимъ цѣлымъ. „Созданіе искусства должно понимать какъ цѣлое, организованное въ себѣ самомъ". Приэтомъ замѣчательно, что Гегель понялъ всю трудность этой задачи. Говоря о простотѣ въ искусствѣ, онъ замѣчаетъ, что эта простота особенная, ибо и дѣти дѣлаютъ

[1]) Сырыми мы ихъ называемъ въ томъ смыслѣ, какъ говорится о „сырыхъ" матеріалахъ, т. е. необработанныхъ, необдѣланныхъ.

простыя фигуры изъ глины или рисуютъ ихъ мѣломъ на заборѣ. „Простое, какъ характеръ изящнаго, какъ идеальное величіе—есть уже результатъ работы, промежуточныхъ путей. Простота будетъ состоять въ томъ, чтобы напередъ побѣдить множественность, разнообразіе, смѣсь въ явленіяхъ, побѣдить то, что можетъ казаться неправильнымъ, тяжелымъ. Но эта предварительная побѣда должна скрыть, сгладить всѣ приготовленія, всѣ предшествующія лѣса и подставки, такъ что теперь свободная простота является произведенной какъ бы одною чертою. Совершенно такъ, мы видимъ благовоспитаннаго человѣка, рѣчи, слова, поступки котораго свободны, натуральны, и онъ этими качествами владѣетъ какъ бы даромъ природы, а между тѣмъ, они у него составляютъ плодъ совершеннаго воспитанія“.

Тэнъ не только ослабляетъ сущность мысли Гегеля (объ органичности художественнаго произведенія: мы увидимъ далѣе, какое великое значеніе имѣетъ съ позитивно-научной точки зрѣнія, именно это Гегелевское, а не искаженное Тэновское опредѣленіе: convergent), но этого мало: то, о чемъ Гегель говоритъ лишь, какъ о частности формы, и что онъ ясно сознаетъ, какъ свойство не только искусства, но даже, какъ принадлежность поведенія благовоспитаннаго человѣка, то для Тэна является „отличительной особенностью искусства“!!!

Возьмемъ еще одно послѣднее мнѣніе, которое, впрочемъ, отчасти уже выражено у Тэна, а именно онъ говоритъ о благодѣтельности идеи произведенія, какъ о мѣрилѣ его достоинства [1]). Г. Веллямовичъ замѣняетъ это словомъ „прогрессивность“. Наша критика ставитъ эти же признаки одними изъ наиболѣе существенныхъ въ оцѣнкѣ художественнаго произведенія. Мы здѣсь должны указать, однако, вовсе не отрицая, конечно того, что произведеніе тѣмъ цѣннѣе, чѣмъ благодѣтельнѣе оно дѣйствуетъ, что тѣмъ не менѣе, не въ этомъ лежитъ сущность и цѣнность произведенія искусства, какъ искусства, а не какъ вообще произведенія публицистики, морали или философіи. Если публика своего времени влечется къ такого рода произведеніямъ, какъ Икарія Кабе, то эти произведенія также скоро и

[1]) A propos, изъ этого видно, какъ некстати г. Боборыкинъ сослался на Тэна въ борьбѣ съ нашей тенденціозной критикой; онъ очевидно упустилъ изъ виду это мѣсто.

забываются, если не отличаются особенными свойствами, принадлежащими только искусству и сохраняющими цѣнность произведенія вѣка, хотя бы благодѣтельность и прогрессивность ихъ сюжета была дѣломъ третьестепеннымъ, какъ напр. въ Новелахъ Боккачіо, или въ любой даже бездѣлкѣ Гейне или Гоголя. Въ произведеніяхъ съ благодѣтельнымъ сюжетомъ или съ героями, увлекающими, въ данный моментъ исторіи, общественное чувство, или съ явленіями, бичуемыми авторомъ, и ненавистными въ данное время обществу, увлекаетъ не искусство, а совпаденіе симпатій и антипатій, выраженное громко и публично. Также и тѣмъ же можетъ увлечь ораторъ, публицистъ и если мы восхищаемся при этомъ его рѣчью, то иногда вовсе не въ силу ея художественности, а въ силу ея отвѣта на наши наболѣвшія чувства: наша симпатія къ идеямъ, высказываемымъ авторомъ, ассоціируется съ его личностью, а затѣмъ и съ его произведеніемъ, но это не есть критеріумъ собственно художественнаго произведенія, а скорѣе критеріумъ нашего собственнаго настроенія, ибо, въ тоже время, въ обществѣ могутъ быть противоположныя партіи, которыя въ тѣхъ же произведеніяхъ не видятъ ничего хорошаго и относятся къ нимъ даже съ ненавистью. Значитъ, это также не есть типичная, спеціальная особенность искусства, а лишь общее свойство всѣхъ и всякихъ публичныхъ произведеній слова, имѣющихъ общественный успѣхъ.

Упомянемъ еще о новомъ нѣмецкомъ трудѣ по научной эстетикѣ, Карла Кёстлина (Köstlin). Его заслуга, впрочемъ, заключается болѣе въ деталяхъ, чѣмъ въ самой теоріи искусства, а также въ большомъ запасѣ матеріала (психологическаго, антропологическаго, аналитическаго).

Эстетическая жизнь, по Кестлину, есть такая же самостоятельная область жизни, какъ жизнь 1) теоретическая (умственная) 2) практическая. Это есть жизнь фантазіи или воображенія.

„Не есть ли это роскошь? Нѣтъ. Хотя, конечно жизнь практическая, промышленная, научная, религіозная и пр. составляютъ сравнительно первыя потребности, но и эстетическая жизнь есть важная потребность. Дѣло въ томъ, что въ дѣйствительной жизни мы стѣснены, не свободны, ограничены, должны по необходимости погружаться во всякія интересныя мелочи и пустяки, а въ области эстетической мы чувствуемъ полную свободу, и образы этой области избираются только такіе, которые намъ инте-

ресны". И такъ, эстетическое удовольствіе есть прежде всего удовольствіе быть и чувствовать себя свободнымъ, и затѣмъ наслажденіе отъ интереса самыхъ формъ и деталей. „Благодаря искусству, мы достигаемъ чувствованія полной и совершенной жизни, отъ которой должны отказаться въ дѣйствительности".

Но хотя, такимъ образомъ, первый предметъ эстетической области составляетъ та безмѣрная масса образовъ и формъ воображенія (фантазіи), которая взята нами изъ дѣйствительности,—однако, очевидно, что не всякая ихъ послѣдовательность будетъ интересна, а, слѣдовательно, эстетична. Отсюда, 2-й предметъ эстетической жизни: интересность содержанія (Inhalt) и, наконецъ, 3) интересность самихъ образовъ.

Но что же интересно? На это Кестлинъ почти не даетъ яснаго отвѣта: „интересно то, что эстетично, а эстетично только то, что интересно и только интересно". Далѣе онъ старается это дополнить такъ: „то, что трогаетъ, что нравится" и, наконецъ, сводитъ къ тому, что „эстетическое есть все, что интересуетъ человѣка во всѣхъ сферахъ его дѣятельности умственной, религіозной, политической, моральной... и т. д." и „Интересное есть истинно человѣчное". „Эстетическая матерія (Stoffaestetishe), это—міръ субъекта; міръ, свойственный духу, т. е. міръ реальный постольку, по скольку субъектъ можетъ его познать и сдѣлать своимъ [1]) и т. д."

Вы видите, что эту теорію легко примирить съ нашей.

Наконецъ, здѣсь не лишне изложить теорію нашего русскаго изслѣдователя Веллямовича, которая также какъ и наша теорія, видитъ сущность искусства въ выраженіи психическаго характера человѣка и движеній его души. Необходимо при этомъ замѣтить, что книжка г. Веллямовича появилась въ концѣ 1878 года, когда уже давно вышла наша статья (въ „Свѣтѣ" 1878 г.) и наша книжка „Физіологическія объясненія нѣкоторыхъ элементовъ чувства красоты", о которыхъ, однако, Веллямовичъ не упоминаетъ, а между тѣмъ это опредѣленіе искусства тамъ было разработано подробно и было сведено съ ученіемъ Дарвина о красотѣ въ половомъ подборѣ. Г. Веллямовичъ не упоминаетъ также объ „Эстетикѣ" Верона,

[1]) Ch. Benard. La vie estétique. (Revue philosophique, 1883, Mai № 5, p. 482—429.

вышедшей еще ранѣе, гдѣ сущность искусства приводится, какъ и у него, къ эмоцiямъ,—ни о такомъ же взглядѣ Бэна. Конечно, если все это является плодомъ размышленiй и изслѣдованiй самаго автора, то онъ могъ и не ссылаться на предшественниковъ, но за то нельзя не указать, что все то, что принадлежитъ спецiально г. Веллямовичу, значительно ослабляетъ его заслуги: во 1-хъ, увлекаясь взглядомъ Спенсера, онъ въ красотѣ неизбѣжнымъ элементомъ считаетъ пользу. Мы въ своей книжкѣ доказали, что это мнѣнiе Спенсера невѣрно и опровергается массой зоолоиескихъ и этнографическихъ фактовъ. Во 2-хъ г. Веллямовичъ смѣшиваетъ субъективизмъ искусства съ шопенгауэровскимъ всеобщимъ субъективизмомъ, по которому весь мiръ есть наше представленiе. Съ этой точки зрѣнiя не будетъ разницы между зоологiей и искусствомъ, ибо съ этой точки зрѣнiя и зоологiя субъективна. Въ 3-хъ, г. Веллямовичъ дѣлаетъ массу другихъ, совершенно произвольныхъ и не научныхъ опредѣленiй, въ родѣ, напр., требованiя изученiя объекта вмѣсто субъекта,—или увѣренiя, что прогрессивность идеи есть особенность искусства. Разницу между художникомъ и простымъ смертнымъ онъ видитъ лишь въ силѣ впечатлѣнiя, производящей силу выраженiя, а не въ характерѣ впечатлѣнiй, забывая, что существуетъ спецiальная впечатлительность и сила выраженiя. Плюшкинъ могъ быть очень впечатлителенъ ко всякому покушенiю на свой заплеснѣвѣлый сухарь и, браня кухарку, могъ въ силѣ выраженiя превзойти Цицерона, но это не дѣлало его художникомъ.

Въ заключенiе скажу нѣсколько словъ о теорiи Л. Н. Толстого: преметомъ искусства,—по его теорiи,—служатъ эмоцiи (чувствованiя, душевныя движенiя), которыя художникъ передаетъ окружающимъ: искусство объединяетъ людей посредствомъ единенiя чувствованiй.

Толстой стремится устранить изъ искусства „красоту“, какъ источникъ „зла“, и замѣнить ее принципомъ „добра“ (морали, любви).

Всѣ эти положенiя читатели уже видѣли въ теченiи нашего трактата отчасти разъясненными, отчасти опровергнутыми, а потому долго говорить о нихъ нѣтъ надобности.

Во 1-хъ искусство имѣетъ дѣло не съ одними эмоцiями, но и съ идеями, но только съ эмоцiонально-образными, а не абстрактными идеями.

Во 2-хъ искусство дѣйствительно служитъ единенію людей, но достигаетъ этого прежде всего своей образностью, а затѣмъ элементами красоты или гедоническими элементами.

Въ 3-хъ элементъ красоты самъ по себѣ не есть ни добро, ни зло и неповиненъ ни въ томъ, ни въ другомъ; онъ только орудіе, помогающее привлекательности искусства. Зло искусства, если оно встрѣчается, есть зло вложенныхъ въ него эмоцій и идей, а не самой красоты. Наоборотъ, сама красота, въ силу своего общаго физіологическаго закона подготовленной новизны, предохраняетъ искусство отъ вражды съ добромъ, отъ служенія злу и въ типичномъ образѣ направляетъ его на служеніе типу человѣчности, какъ въ его временномъ пониманіи, такъ и въ безконечномъ предчувствіи.

Вопросъ объ отношеніи искусства и общества уже давно занимаетъ мысль историковъ и философовъ. Въ новѣйшее время мысль объ этой зависимости была формулирована ранѣе другихъ (еще въ 1827 году) Абелемъ Франсуа Вильменомъ, профессоромъ, историкомъ, критикомъ и эстетикомъ. Онъ доказывалъ, что для опредѣленія значенія художественныхъ произведеній необходимо изучать общественную среду, въ которой оно возникло, хотя не отрицалъ оригинальности художественныхъ геніевъ и потому требовалъ также изученія ихъ біографій.

На второе условіе обратилъ особое и даже исключительное вниманіе Сентъ-Бевъ, полагавшій, что особенности личной жизни могутъ дать ключъ къ истолкованію великихъ произведеній. На это Гюйо, не отрицавшій вполнѣ значенія біографій, замѣтилъ: „Много ли больше узнали мы, напримѣръ, геній Бальзака, послѣ того, какъ намъ стала извѣстна борьба, которую онъ велъ съ своими кредиторами, бѣдностью и равнодушіемъ публики? Или что было героическаго въ жизни Пьера Корнеля? Чѣмъ она замѣтно отличается отъ жизни его брата Томаса? Среда у нихъ та же самая, ихъ чтеніе сходно. Но Пьера всю жизнь посѣщали великія мысли о гордыхъ и сильныхъ характерахъ, твердыхъ, какъ долгъ, и героическихъ до невозможности“.

Ипполитъ Тэнъ положилъ начало критикѣ не только психологической, но и соціологической. Онъ полагалъ, что и геній, и художественное произведеніе создаются обществомъ.

На иной точкѣ зрѣнія стоитъ Геннекенъ, полагающій, что общество не создаетъ генія, а только идетъ за нимъ. О геніи нельзя судить по обществу, но можно судить объ обществѣ по тому, за какими идеями генія оно идетъ.

Гюйо устанавливаетъ подобную же точку зрѣнія, но на болѣе вѣрныхъ основахъ. Геній не создаетъ изъ ничего то, чѣмъ онъ увлекаетъ общество; онъ творитъ только новыя комбинаціи того, что въ обществѣ уже жило въ видѣ разрозненныхъ элементовъ. Кромѣ того, общество не однородно: оно состоитъ изъ группъ, сословій, классовъ: что симпатично однимъ, то ненавистно другимъ. При этомъ „не всегда группамъ нравятся точныя изображенія ихъ самихъ: такъ, напримѣръ, французскимъ рабочимъ не нравятся типы рабочихъ у реалиста Зола; они больше увлекаются идеальными рабочими какого нибудь бульварнаго романа. Каждый классъ общества больше любитъ читать о жизни другихъ классовъ, чѣмъ о своей собственной будничной жизни, надоѣвшей ему и безъ того“.

Такимъ образомъ, Гюйо старается примирить двѣ теоріи. Съ одной стороны, общество вліяетъ на творчество, хотя сильнѣе на таланты, чѣмъ на геніевъ; съ другой стороны, геніи всегда стремятся къ новымъ творческимъ сочетаніямъ и сами вносятъ въ общество новизну, создаютъ новую духовную среду,—конечно, въ извѣстной преемственности съ прежней.

Габріэль Тардъ, создавшій геніальную теорію общества, держащуюся на двухъ началахъ—изобрѣтеніи и подражаніи—былъ извѣстенъ Гюйо, который на основаніи его теоріи видитъ въ геніяхъ—изобрѣтателей, а въ томъ, что за ними идутъ толпы, видитъ начало подражанія. Но онъ затрудняется вопросомъ, откуда же у геніевъ является новое?

Въ то время, какъ писалъ Гюйо, еще не было двухъ замѣчательныхъ книгъ Тарда—„Соціальная Логика“ и „Соціальные Законы“. Въ этомъ послѣднемъ сочиненіи Тардъ доказываетъ, что изобрѣтательность подобна акту оплодотворенія, когда два различныхъ элемента, мужской и женскій, соединяясь, даютъ третій, совершенно новый организмъ.

Такимъ образомъ, какъ бы ни былъ оригиналенъ геній, его оригинальность является все-таки только геніальной комбинаціей элементовъ, уже назрѣвшихъ въ обществѣ. Найдетъ ли его изобрѣтеніе путь къ сердцамъ — это, —кромѣ его таланта,—зависитъ отъ многихъ условій и, въ томъ

числѣ, отъ степени приготовленности общества къ данной новизнѣ, отъ его потребности въ этой новизнѣ, идеѣ, чувствѣ или настроеніи. Часто толпа увлекается въ геніѣ вовсе не тѣмъ, что онъ желалъ сказать, а тѣмъ, что она сама въ него вкладываетъ.

Поэтому Тардъ до извѣстной степени правъ, когда въ отдѣлѣ „объ искусствѣ" своего замѣчательнаго трактата о „Соціальной Логикѣ" видитъ въ искусствѣ отраженіе эпохъ или, вѣрнѣе, идеаловъ, переживаемыхъ обществами и, кромѣ того, приписываетъ искусству роль объединителя народовъ вокругъ идеала, оформленнаго геніемъ. Онъ подбираетъ немало данныхъ изъ исторіи искусствъ—египетскаго, средневѣковаго и новаго, изъ которыхъ дѣлаетъ выводъ, что искусство напоминаетъ плющъ, вьющійся какъ около подпорки, около идеала или принципа той эпохи, въ какую создаются данныя произведенія. Этотъ плющъ мѣняетъ свою подпорку по мѣрѣ ея отживанія и взбирается на новую, т. е. вьется около новаго идеала, смѣняющаго старый (стр. 74).

Однако это сравненіе недостаточно точно. Еще Геннекенъ замѣтилъ, что, если собрать списокъ всѣхъ писателей разныхъ эпохъ, то среди нихъ окажется больше противниковъ своей эпохи, чѣмъ панегеристовъ ея.

Да и безъ этого указанія Геннекена, сразу бросается въ глаза, что сравненіе Тарда упускаетъ изъ виду такія формы искусства, какъ напримѣръ, сатира. Такой пробѣлъ у Тарда произошелъ оттого, что онъ упустилъ изъ виду различныя стадіи, которыя переживаетъ каждая эпоха, каждое серьезное историческое теченіе, каждая потребность, лежавшая въ основѣ дѣленія исторіи на эпохи. Эти потребности или стремленія называютъ обыкновенно идеями или идеалами эпохи, или же ихъ принципами. Но идеалами они бываютъ въ началѣ эпохи, когда только начинаетъ намѣчаться и осуществляться потребность, какъ предметъ стремленій. Такое начало новой эпохи всегда соотвѣтствуетъ наступленію конца старой, т. е. разложенію какой-нибудь другой уходящей со сцены. Когда новый идеалъ начинаетъ торжествовать, наступаетъ *вторая стадія эпохи*. Торжество новаго идеала возбуждаетъ естественный энтузіазмъ, какъ всякое достиженіе желанія, пока оно ново. Этому періоду, сравнительно покойному, соотвѣтствуетъ искусство, которое можно назвать тріумфаторскимъ. (Заимствую это выраженіе у Тарда, который замѣтилъ, что въ Египтѣ искусство носитъ тріум-

фальный характеръ). Искусство этого момента полно энтузiазма передъ окружающей дѣйствительностью, оно восхищается всѣмъ окружающимъ, воспѣваетъ жизнь, любовь и т. д.

Но вотъ осуществленный идеалъ становится привычнымъ, будничнымъ, перестаетъ быть идеаломъ. На него уже не обращаютъ вниманiя, какъ не обращаютъ вниманiя на постоянное здоровье: *это третья стадiя.*—Въ эту стадiю и въ искусствѣ наступаетъ нѣчто въ родѣ покойнаго, объективнаго реализма и натурализма.

Далѣе вполнѣ естественно, что когда извѣстный идеалъ сдѣлалъ уже въ жизни свое дѣло, возникаютъ новыя потребности, и старый идеалъ начинаетъ дряхлѣть. Такъ было въ свое время съ папствомъ, съ феодализмомъ, а въ нашу эпоху съ буржуазiей, выступившей съ великими обѣщанiями въ 1789 году, когда аббатъ Сiэсъ воскликнулъ: „Что такое третье сословiе? —Оно теперь ничто. Чѣмъ оно должно быть?—Всѣмъ".

Когда какое-нибудь жизненное начало дряхлѣетъ, оно еще продолжаетъ цѣпко держаться и бороться за свое существованiе. Это вызываетъ недовольство, критику, сатиру. Такова *четвертая стадiя эпохи.* А такъ какъ тутъ-же выступаетъ и новое стремленiе, т. е. начинается новая эпоха, то четвертая стадiя старой эпохи есть въ то же время первая стадiя новой. Эта переходная эпоха соотвѣтствуетъ зарожденiю генiевъ.—Замѣчательно, что одинъ и тотъ же художникъ, если онъ переживаетъ послѣдовательно разные моменты эпохи или движенiя, можетъ дать и различныя, соотвѣтственныя имъ формы искусства. Такъ, чтобы не ходить далеко за примѣрами, возьмемъ Зола. Онъ началъ съ реализма, а кончилъ обличенiемъ, почти сатирой. Началъ онъ во вторую стадiю буржуазной эпохи, въ стадiю торжества буржуазiи, а кончаетъ въ третьей и четвертой стадiяхъ, когда недостатки этого господствующаго начала становятся все замѣтнѣе, назрѣвающiя новыя потребности требуютъ новыхъ формъ, а цѣпкiй консерватизмъ стараго начала сопротивляется и мѣшаетъ дальнѣйшему развитiю. Въ „Углекопахъ", въ „Деньгахъ", въ „Нана" мы видимъ у недавняго „протоколиста" Зола нотки негодованiя, сатиры и обличенiя.

Резюмируемъ-же найденное выше. Каждую эпоху можно раздѣлить на 4 ступени. 1-я ступень совпадаетъ съ четвертой ступенью предъидущей, а 4-я совпадаетъ съ 1-й ступенью грядущей. Итакъ, 1-я и 4-я ступени пере-

ходная; 2-я стадія, это стадія торжества, побѣды, тріумфальная; 3-я стадія—покойная, стадія зрѣлости. Всѣ великіе поэты (и даже мыслители) жили и работали въ переходныя стадіи 1-ю и 4-ю, т. е. въ стадію появленія новаго и отцвѣтанія стараго движенія.

Необходимо здѣсь пояснить, что такъ какъ общество состоитъ изъ многихъ группъ, иногда враждебныхъ другъ другу въ одинъ и тотъ же періодъ исторіи, то одновременно могутъ являться, назрѣвать и осуществляться двѣ, три и даже больше потребностей общества. Очевидно, что и эпохи ихъ могутъ идти одновременно, какъ бы смѣшиваясь. Такимъ образомъ опредѣленіе эпохи будетъ зависѣть отъ цѣли изслѣдованія, т. е. въ одинъ и тотъ же періодъ времени можно указать нѣсколько эпохъ, если смотрѣть съ различныхъ точекъ зрѣнія. Напримѣръ, конецъ XVIII-го вѣка во Франціи будетъ для политика и политическаго историка—началомъ паденія монархизма въ этой странѣ и началомъ тамъ же гражданской свободы. Но для изслѣдователя экономиста этотъ же періодъ будетъ началомъ промышленнаго переворота, т. е. приходомъ капитализма и началомъ паденія домашняго производства. Для философа тотъ же періодъ будетъ началомъ позитивизма и развитія точныхъ наукъ, и т. д. и т. д.—XV-й и XVI-й вѣка, въ Испаніи, будутъ для историка литературы концомъ рыцарскаго романа и началомъ буржуазнаго; для историка политическаго тотъ же періодъ будетъ началомъ конца ультра-католическаго монархизма съ его кострами и т. п. Наконецъ небольшія эпохи, воплощающія болѣе второстепенныя потребности и принципы, могутъ быть только моментами болѣе широкихъ эпохъ, т. е. эпохъ, воплощающихъ болѣе широкія стремленія человѣчества. Такъ, напримѣръ, можно цѣлый рядъ эпохъ—возрожденія, раціонализма, теоретической науки (съ XVI-го вѣка), развитія прикладной науки (съ конца XVIII-го вѣка),—далѣе—эпохи промышленности, воспользовавшейся географическими открытіями и научной техникой,—говорю всѣ эти эпохи можно соединить въ одну, болѣе обширную эпоху, выражающую стремленіе европейскаго человѣчества подчинить себѣ силы природы и освободиться отъ подавляющей власти ихъ.

Всѣ переходныя эпохи отличаются тѣмъ, что въ это-то именно время, среди хаоса и разброда борющихся идей, среди безсознательнаго исканія перемѣны во всѣхъ направленіяхъ, среди крайней раздробленности

въ философіи, въ религіи и въ искусствѣ, великіе геніи устанавливаютъ нѣчто новое, связующее, синтетическое—въ той или другой области общественныхъ стремленій.

Въ частности, въ области искусства, является не только новый характеръ выраженія, но и новыя идеи, и кромѣ того всѣ великіе геніи объединяли въ своемъ лицѣ даже нѣсколько различныхъ формъ искусства — эпопею, драму, обличительную сатиру и лиризмъ. Появленіе такого генія всегда сопровождается нѣсколькими крупными, хотя сравнительно второстепенными талантами, и чѣмъ шире эпохи, на рубежѣ которыхъ онъ является, тѣмъ шире идея, которой онъ вдохновленъ, и тѣмъ большее число націй даетъ одновременно нѣсколько такихъ геніевъ и ихъ плеядъ.

Такъ, возьмемъ Италію въ началѣ XIV-го вѣка. Въ это время она была началомъ конца свѣтской власти папъ и началомъ эпохи независимой свѣтской власти, а въ болѣе широкомъ смыслѣ—началомъ конца всесвѣтнаго католичества и зарожденіемъ первыхъ лучей реформаціи съ ея первичнымъ стремленіемъ къ свободѣ совѣсти и мысли въ исканіи чистаго идеала свободнаго христіанства.

И вотъ мы видимъ въ эту переходную эпоху появленіе такого величайшаго генія поэзіи, какъ Данте (1263—1321).

За нимъ слѣдомъ идутъ хотя и второстепенные таланты—Боккачіо (1313—1375) и Петрарка (1304—1374 г.), Чино изъ Пистойи, Гвидо Кавальканти и мн. др.

Это появленіе талантовъ плеядами подтверждается вездѣ. Такъ на рубежѣ XVI-го вѣка—эпохи пробужденной науки и научной мысли, охватившей Европу,—мы видимъ почти одновременно: въ Англіи Шекспира (1565—1616), въ Испаніи Сервантеса (1547—1616), во Франціи Рабле (1483—1553). Всѣ они выражаютъ ту или другую, болѣе или менѣе широкую волну эпохи, входящую элементомъ въ общій подъемъ.

То же видимъ на рубежѣ между концомъ XVIII-го и первой половиной XIX-го вѣка. Я уже объяснилъ выше, что во Франціи, да и вообще въ Западной Европѣ это было началомъ конца абсолютной монархіи, началомъ буржуазно-капиталистической промышленности, а въ то же время позитивизма и политической науки. И вотъ, въ этотъ-то моментъ мы видимъ въ Германіи гиганта Гете (1740—1832), сопровождаемаго Шиллеромъ (1750—

1805), въ Англіи Байрона (1788 — 1824), сопровождаемаго Шелли (1792—1822), во Франціи Вольтера (1694—1778), Шенье (1723—1811), Руссо и одновременно цѣлыя плеяды мыслителей.

Еще одна замѣчательная черта. Эти плеяды крупныхъ силъ сопровождаются обыкновенно цѣлыми хорами мелкихъ поэтиковъ, воплощающихъ собою по большей части современный имъ разбродъ, растерянныхъ, мечущихся, ищущихъ выхода по большей части въ разорванныхъ клочьяхъ устарѣвшихъ знаменъ.

Въ нашу эпоху, которую я также считаю переходной, мы видимъ появленіе прерафаэлитовъ, декадентовъ, обращающихся даже къ ассиро-вавилонской древности, видимъ Ницше, ищущаго истины у Ормузда и Аримана, видимъ Шопенгауера, зовущаго назадъ къ буддизму, какъ на рубежѣ XVIII-го вѣка мы видѣли Руссо, искавшаго золотой вѣкъ въ первобытномъ состояніи человѣчества, или Шатобріана, воскрешавшаго отжившія идеи католицизма.

Остановимся на минуту на этихъ различныхъ группахъ талантовъ, чтобы наглядно выяснить, чѣмъ отличается геній эпохи отъ простого таланта и наконецъ отъ поэтиковъ, выражающихъ современный имъ разбродъ и дробленіе. Сравнимъ Данте съ Боккачіо и Петраркой. Какъ извѣстно, Боккачіо былъ страстнымъ поклонникомъ Данте, его коментаторомъ, а Петрарка былъ другомъ Боккачіо. Но какое громадное различіе въ нихъ! Въ то время, какъ Боккачіо является только талантливымъ, но поверхностнымъ сатирикомъ частнаго проявленія одряхлѣвшаго начала эпохи, т. е. монашества, Петрарка представляетъ еще большее дробленіе. Онъ избираетъ своимъ предметомъ узенькій мірокъ личныхъ ощущеній отъ личной любви, да и то, какъ замѣчаетъ Шерръ, любви не дѣйствительной, не искренней, а раздутой въ риторическія формы утонченнѣйшаго стиха, совсѣмъ какъ у символистовъ и декадентовъ нашей эпохи. И вотъ, рядомъ съ ними возвышается коллосъ, соединяющій въ себѣ и безпощаднаго сатирика того времени, и провозвѣстника грядущаго. До какой степени страстно обличалъ Данте отживающее господство папизма, видно, напримѣръ, изъ того, что папу Бонифація VIII-го онъ устами апостола Петра называетъ ложнымъ намѣстникомъ Бога, говоритъ, что онъ сдѣлалъ изъ Рима

(изъ моего кладбища) помойную яму для крови и разврата, куда съ радостью свалился бы самъ Люциферъ. Себя онъ называетъ „Пѣвцомъ Суда“.

Маріоти говоритъ: ему нуженъ былъ матеріалъ, который былъ бы такъ же безграниченъ, какъ и его гнѣвъ; ему нуженъ былъ невидимый міръ, гдѣ бы тотъ міръ, въ которомъ онъ жилъ, предсталъ приговору его ненависти и любви!

А въ то же время Данте является и лирическимъ энтузіастомъ новаго идеала (гуманитарной монархіи и идеальнаго католицизма, какъ опредѣляетъ проф. Веселовскій).

Я хочу еще подчеркнуть вышеупомянутую способность геніевъ объединять въ себѣ всѣ роды поэзіи. О Данте Шерръ говоритъ, что въ его комедіи соединяются и драма, и эпопея, и лирика. До 35 лѣтъ онъ писалъ лирическія вещи, посвященныя любви къ Беатриче.

Нѣкоторые скажутъ: „Но вѣдь идеаломъ Данте былъ именно католицизмъ, его комедію называли даже „канонической поэмой католицизма“. Какъ же онъ могъ быть бичующимъ сатирикомъ этого самаго католицизма и какъ онъ могъ провозглашать какой-то новый идеалъ, идущій на смѣну папству?“ На это отвѣчаетъ Шерръ. Не надо забывать, пишетъ онъ, что въ католицизмѣ Данте всюду проглядываетъ стремленіе къ преобразованію и обновленію,—что его католицизмъ постоянно обращается къ идеалу христіанства, а этотъ идеалъ: Amor, che muove l'sole e l'altre stelle, т. е. любовь, движущая солнцемъ и звѣздами. Вся поэма, продолжаетъ Шерръ, выростаетъ изъ основной мысли, что для новаго міра должна быть найдена столь же гармоническая цѣльность жизни.

Такимъ образомъ мы видимъ въ геніи прежде всего бичъ отживающаго начала, хотя идеально-теоретически онъ и признаетъ это начало. Но, разсматривая ближе то, какъ онъ понимаетъ это начало, мы видимъ, что онъ старымъ именемъ называетъ совершенно новое понятіе. Онъ вкладываетъ въ него новую душу, новую идею и все то негодованіе, которое накопилось безсознательно въ окружающей средѣ противъ обветшавшаго начала. Такимъ образомъ онъ является сатирикомъ не какого-нибудь частнаго проявленія этого начала, какъ Боккачіо, а самаго важнѣйшаго его основанія. Отсюда въ геніяхъ сама собою возникаетъ, выступаетъ вездѣ и всегда (это мы увидимъ ниже) еще одна черта. Въ своей комедіи Данте даетъ не бли-

жайшій конкретный свой идеалъ, а въ то же время и не конкретный идеалъ эпохи (свѣтскую монархію),—нѣтъ, о немъ онъ пишетъ въ теоретическомъ трактатѣ.— „Tractatus di Monarchia“; въ поэтическомъ же созданіи онъ даетъ тотъ идеальный принципъ, стремленіе къ которому охватываетъ нѣсколько частныхъ эпохъ, измучившихся подъ гнетомъ свѣтской власти папъ. Этотъ принципъ мы уже видѣли (любовь, которая двигаетъ солнцемъ и звѣздами). Иными словами, великіе поэты никогда не предвѣщаютъ въ поэтической формѣ ближайшаго грядущаго, а улавливаютъ только его идею; формулируютъ же грядущее—соціологи, философы, какъ напримѣръ, Кампаннелла, Платонъ, Фурье, Кабе, Беллами и т. п.

Обратимся теперь къ Шекспиру. По мнѣнію многихъ коментаторовъ, онъ также былъ бичующимъ сатирикомъ своей эпохи. Но эта сатира, благодаря генію автора, выростаетъ до высоты откровенія въ области психологическихъ и даже соціальныхъ законовъ, которые намѣтились теоретически только позднѣе у Маккіавелли, Локка и другихъ. Въ самомъ дѣлѣ, въ трагедіяхъ Шекспира людьми управляетъ не рокъ, не мистическая сила, стоящая внѣ ихъ, а ихъ собственный характеръ, слабости и страсти. Даже тѣнь отца въ Гамлетѣ и вѣдьмы въ Макбетѣ написаны такъ, что вы видите ясно ихъ психологическое происхожденіе отъ настроеній и мыслей, преслѣдующихъ героевъ до галлюцинацій. Да, это галлюцинаціи, воплощающія предъ нами настроенія героевъ, раздвоеніе ихъ воли. Такъ, у Гамлета образъ убитаго отца психологически долженъ преслѣдовать его душу, напоминая, что сынъ еще ничего не сдѣлалъ для возмездія убійцѣ. Лэди Макбетъ психологически рисуются пятна крови, которую она заставила пролить. Вѣдьмы, это — воплощеніе тѣхъ гнусныхъ страстей, которыя привели Макбета къ убійству и которыя онъ понялъ въ себѣ и въ женѣ, думая о своемъ преступленіи. Точно такъ же въ другихъ трагедіяхъ исходъ слагается страстями, напримѣръ, честолюбіемъ,—властолюбіемъ, жестокостью, въ Лирѣ, Ричардѣ и т. д. Развѣ этимъ Шекспиръ не устанавливаетъ соціальнаго закона, по которому если воля человѣка не ограничена ничѣмъ внѣшнимъ, то она приводитъ къ ряду величайшихъ бѣдствій? Развѣ тутъ не показано другого соціальнаго закона, какъ эти страсти ничѣмъ не ограниченныхъ людей, стоящихъ на авторитетной высотѣ, возбуждаютъ у окружающихъ такія же страсти, за которыми слѣдуетъ

рядъ преступленій, потоки крови и гибель лучшихъ людей? Да, это—уже соціологическій законъ. Не забудемъ, что Шекспиръ явился также на рубежѣ двухъ великихъ эпохъ—возрожденія научнаго метода и научной философіи въ лицѣ Ф. Бэкона,—и борьбы въ Англіи протестантизма съ католицизмомъ. А если мы припомнимъ при этомъ исторію ближайшихъ преемниковъ Елизаветы, то увидимъ, что въ то же время началась и новая великая политическая эпоха въ Англіи.

Въ его произведеніяхъ соединяются также различные виды поэзіи—драма, сонеты. Идею его произведеній объединяютъ въ одно стройное цѣлое тогдашнія броженія философской и научной мысли. Достаточно вспомнить бесѣды Гамлета на кладбищѣ.

За семнадцать лѣтъ до его смерти родился Оливеръ Кромвель, глава революціи, измѣнившей внутренній строй Англіи.

Упомянемъ еще о Сервантесѣ, Гете, Шиллерѣ, чтобы затѣмъ перейти къ нашей русской литературѣ.

Что Сервантесъ стоялъ на рубежѣ двухъ эпохъ,—это признаютъ и историки литературы. Сперва, говоритъ Шерръ, Сервантесъ имѣлъ въ виду въ своемъ прославленномъ романѣ уничтожить нелѣпую романтику, которая производила тогда шумъ, являясь въ видѣ громадной массы рыцарскихъ романовъ. Но, какъ истинный геній, онъ, разрушая, въ то же время создавалъ. Однимъ и тѣмъ же произведеніемъ онъ положилъ конецъ средневѣковому роману и создалъ новый. Но это касается только его литературной заслуги. Другой историкъ говоритъ: „На мѣсто рыцаря онъ поставилъ человѣка“ Это уже—соціальная идея. Но не этотъ только порубежный моментъ между двумя идеалами (отживающаго рыцарства и свободной человѣческой личности) выразилъ Сервантесъ въ Донъ-Кихотѣ. Вспомнимъ, что онъ жилъ на рубежѣ и другой эпохи — политической: правленіе Филиппа II-го, уничтожившаго остатки гражданской свободы, взявшаго за основу своей политической тираніи церковный фанатизмъ и смотрѣвшаго на ужасы ауто-да-фе, какъ на религіозный обрядъ и вмѣстѣ какъ на забаву, было уже началомъ конца этой политической эпохи. И вотъ, мы видимъ не только въ новеллахъ Сервантеса, но и въ его великомъ романѣ, соединеніе бичующаго сатирическаго реализма съ проблесками новаго идеала. Возьмите тѣ мѣста его романа, гдѣ описывается губернаторство

Санхо, или внутренняя, полная бездѣлья и разврата, жизнь аристократическихъ замковъ, и вы увидите, что, бичуя одряхлѣвшее начало, Сервантесъ въ лицѣ Донъ-Кихота противопоставляетъ ему высокій гражданскій и нравственный идеалъ, хотя и облеченный въ комическій образъ стараго рыцарства, но все же недосягаемо высокой; по своей душевной красотѣ.

Здѣсь снова та же черта геніальныхъ поэтовъ. Онъ не рисуетъ конкретной формы грядущаго, а даетъ его принципъ, воплощенный въ живой или въ символической личности.

Здѣсь необходимо обратить вниманіе еще на одну черту, свойственную крупнымъ геніямъ. Они часто поставлены въ необходимость брать для воплощенія новаго идеала символическіе типы изъ легендъ или изъ отдаленной исторіи. Эта необходимость наглядно выступаетъ въ гигантскихъ образахъ Байрона (Люциферъ, Манфредъ), Гете (Фаустъ), Шиллера (Донъ Карлосъ Валленштейнъ, Карлъ Мооръ). Происходитъ это, очевидно, оттого, что въ эпохи разложенія и отживанія, живущіе представители порубежности мельчаютъ, опошляются, и среди нихъ трудно выбрать типъ, который могъ бы воплотить широкій принципъ, охватывающій вѣка. И вотъ, геній Сервантеса, Данте, Шекспира, вкладываетъ свои идеи въ полуисторическіе, полумиѳическіе и символическіе образы.

Русская поэзія представляетъ такія же волны подъема и пониженія силъ, соотвѣтствующія возрастанію потребностей русскаго общества и его группъ въ улучшеніи ихъ положенія. Обыкновенно почти началомъ и въ то же время и высшимъ подъемомъ нашей литературы считаютъ Пушкина (съ 1799-го по 1837-й).

Мы видимъ при этомъ повтореніе закона появленія поэтовъ плеядами, Почти одновременно съ Пушкинымъ жилъ и работалъ великій Гоголь (1808—1852), а также не менѣе великій по таланту, но рано погибшій Лермонтовъ (1811—1841).

Я не говорю уже о цѣлой плеядѣ второстепенныхъ поэтовъ, жившихъ въ то же время, какъ Полежаевъ, Веневитиновъ, Дельвигъ, Рылѣевъ, Вяземскій, Баратынскій, Бенедиктовъ, Кольцовъ, князь Одоевскій, Тютчевъ Языковъ, Грековъ, Губеръ, Ростопчина, Жуковскій, Козловъ, Давыдовъ, Батюшковъ, Гнѣдичъ и многіе другіе. Можно сказать, что это было настоя-

щимъ взрывомъ поэтическихъ силъ послѣ долгаго молчанія. Въ самомъ дѣлѣ. до этой эпохи едва ли можно насчитать пять, шесть именъ.

И Пушкинъ, и Лермонтовъ, и Гоголь начали съ подражательной поэзіи. Гоголь подражалъ вначалѣ Нарѣжному, Пушкинъ отчасти русскимъ предшественникамъ (Жуковскому, Батюшкову, Державину, Карамзину), отчасти иностраннымъ, какъ Дюрюи и Байронъ. Только съ двадцатыхъ годовъ онъ становится выразителемъ русской жизни и ея идейнаго движенія, сказавшагося черезъ пять лѣтъ въ дѣлѣ такъ называемыхъ декабристовъ. Это дѣло хотя и потерпѣло крушеніе, но оно характеризовало назрѣвшую потребность въ кружкахъ высшей русской интеллигенціи той эпохи. Здѣсь необходимо замѣтить, что при медленности развитія русской жизни это движеніе продолжается до конца XIX-го вѣка, принимая различные оттѣнки, смотря по тому, на какіе элементы русскаго народа возлагаетъ надежды русская интеллигенція для достиженія назрѣвшей въ ней потребности. Какъ извѣстно, декабристы возлагали свои надежды на военный элементъ и дворцовый,

Но еще съ 1820 по 1824 годъ, т. е. съ Руслана и Людмилы до Графа Нулина, Пушкинъ больше всего занятъ образами, которые вызваны въ немъ отчасти Крымомъ, Кавказомъ и Бессарабіей, отчасти Байрономъ. То русское, что онъ вкладываетъ въ это время, въ свои произведенія, навѣяно не столько самой дѣйствительностью, сколько народными сказками, слышанными въ дѣтствѣ; однако, ему не чужды и вѣянія самой жизни, Это видно, напримѣръ, изъ того, что сюжетъ Ревизора данъ Гоголю Пушкинымъ, что крѣпостное право вызывало въ немъ настоящіе громы:

. . . . покорствуя бичамъ,
Здѣсь рабство тощее влачится по браздамъ
Неумолимаго владѣльца.

Самый высокій подъемъ его таланта начинается какъ разъ именно въ разгаръ наибольшаго напряженія общественнаго настроенія, а именно съ 1825 года, когда онъ пишетъ Графа Нулина и Бориса Годунова.

Расцвѣтъ Гоголя совершенно совпадаетъ съ той же волной, но немного позднѣе. Въ это время общій крѣпостной режимъ,—понимая это слово въ самомъ широкомъ смыслѣ,—проявилъ себя во всей своей невозможности, создавъ типы Ревизора и Мертвыхъ Душъ, типы взяточничества, беззастѣн-

чиваго произвола, умственнаго застоя и нравственной пошлости. А между тѣмъ тотъ же Гоголь началъ съ произведеній почти тріумфаторскихъ, писалъ лирическіе стихи (Италія), воспѣвалъ подвиги казачества въ борьбѣ съ Польшей, лирически описывалъ природу Малороссіи.

Сами отрицательныя явленія жизни привели его къ тому, что онъ сдѣлался величайшимъ сатирикомъ, который, говоря словами лучшаго изъ нашихъ критиковъ, бичевалъ пошлость такъ, какъ никто.

Почти въ это время умственное движеніе воскресаетъ вновь черезъ пятнадцать лѣтъ въ 40-хъ годахъ, когда въ сознаніи передовыхъ людей Россіи, а также въ сознаніи самого правительства, въ лицѣ Николая І-го, созрѣваетъ пониманіе истинныхъ причинъ всеобщаго гнилого застоя. Прежде всего ихъ увидѣли ясно въ крѣпостномъ правѣ, что, повидимому, было еще недостаточно ясно Гоголю.

И вотъ, въ 40-хъ годахъ нарождаются новые гиганты, удары которыхъ направляются уже прямо въ эту сторону, насколько то было возможно по условіямъ времени. Нарождаются—Герценъ, Достоевскій, Некрасовъ, Тургеневъ, Григоровичъ, Огаревъ (послѣдній освобождаетъ своихъ крестьянъ съ землею). Достоевскій старается показать внутреннюю красоту оскорбленныхъ и униженныхъ бѣдняковъ, доводимыхъ до крайняго паденія вопіющими условіями жизни. Тургеневъ въ „Запискахъ охотника“ и „Муму“, Григоровичъ въ рядѣ повѣстей изъ крестьянской жизни, Некрасовъ въ цѣломъ фонтанѣ своихъ бичующихъ стихотвореній, стараются пробудить въ русскомъ обществѣ любовь и уваженіе къ народу, стараются заставить это общество увидѣть въ крестьянинѣ великаго униженнаго труженика и мученика, а въ то же время человѣка-брата. Въ то же время Тургеневъ и Герценъ въ типахъ безвольныхъ, но прекрасныхъ по натурѣ людей—Рудинѣ, Бельтовѣ и другихъ—рисуютъ безсиліе русской интеллигенціи, при чемъ Тургеневъ противополагаетъ ей борца за освобожденіе Болгаріи въ своемъ „Наканунѣ.“

Этотъ характеръ выдающихся произведеній русской литературы увѣнчивается еще болѣе широкимъ протестомъ, охватывающимъ и высшіе слои бюрократіи, въ могучихъ сатирахъ Щедрина.

Послѣ освобожденія крестьянъ слѣдуютъ временные тріумфальные гимны новому классу, выступившему на арену русской исторіи, но, за

мѣтьте, этотъ тріумфальный моментъ не имѣетъ выдающихся пѣвцовъ. Онъ скоро смѣняется объективнымъ изученіемъ крестьянства и даже нѣкоторымъ разочарованіемъ въ немъ. Являются если не геніальные, то очень талантливые сатирики самого крестьянства — Слѣпцовъ, Глѣбъ Успѣнскій. Между тѣмъ жизнь оффиціальная, быстро движущаяся впередъ въ началѣ 60-хъ годовъ, скоро пріобрѣтаетъ обратное движеніе или переживаетъ остановку по всему фронту. Жизнь начинаетъ вновь разлагаться, открывается просторъ кулачеству, бюрократизму и молчалинству всякаго рода. Могучіе, наиболѣе сильные голоса смолкаютъ, какъ бы истощившись въ усиліяхъ поддержать начавшееся здоровое движеніе впередъ или задержать обратное движеніе. Иные, какъ Салтыковъ, преждевременно сходятъ въ могилу, другіе какъ Успенскій, подкошены душевной болѣзнью. На мѣсто прежнихъ гигантовъ выступаютъ какія-то тѣни, которыя возвеличиваются за неимѣніемъ лучшаго. Онѣ слабо бормочутъ въ раздробленномъ и разбавленномъ видѣ то, что говорилось до нихъ великанами. Надъ всѣми этими пигмеями возвышается огромная фигура, зародившаяся еще въ 40-хъ годахъ, но все время стоявшая въ сторонѣ, это Толстой. Его художественная и духовная мощь послѣ самыхъ первыхъ произведеній его какъ бы отворачивается отъ насущныхъ и реальныхъ болей и потребностей жизни, уходя сперва въ исторію прошлаго (Война и Миръ) и попытку написать „Декабристовъ". Его умъ занятъ сперва философско-историческими задачами, а затѣмъ религіозно-историческими и моральными. Какъ съ высоты горы мы плохо различаемъ детали селъ и городовъ, разбросанныхъ въ долинѣ, такъ черезчуръ высокій подъемъ въ область общихъ теоретическихъ или религіозныхъ вопросовъ не позволяетъ видѣть текущихъ нуждъ страны: онѣ отходятъ куда-то вдаль внизъ, застилаемыя туманомъ высокихъ соображеній. Къ тому же въ эту пору область непосредственныхъ наблюденій Толстого состояла по преимуществу въ семейныхъ и бытовыхъ фактахъ высшаго класса. Онъ создаетъ морально бытовой шедевръ — Анну Каренину, морально-проповѣдническіе шедевры— Смерть Ивана Ильича и Крейцерову Сонату; въ своихъ драматическихъ произведеніяхъ, написанныхъ также на темы чисто моральныя,—и въ довольно узкомъ, одностороннемъ смыслѣ этого слова, т. е. не достигшемъ уровня морали общественной, — онъ хотя и выводитъ крестьянскіе типы, но ихъ соціально-экономикеское положеніе интересуетъ его только съ точки зрѣнія

нравственной, такъ что ихъ гражданско-правовыя условія совершенно игнорируются имъ.

Тотъ же характеръ имѣютъ его теоретическія произведенія, и только въ „Воскресеніи“ онъ начинаетъ отражать и гражданско-правовыя, и умственно-соціальныя движенія русской жизни, хотя опять-таки упорно стоитъ на основной моральной точкѣ зрѣнія и опять въ томъ же узкомъ смыслѣ почти исключительно семейно-половой морали. Однако и его задѣла жизнь. Есть мѣста въ „Воскресеніи,“ въ которыхъ его обличенія напоминаютъ громы Данте. Но не этими обличеніями онъ создалъ себѣ славу въ русской интеллигенціи. Въ этихъ обличеніяхъ выразилась совершенно другая волна, поднявшаяся внѣ потребностей собственно того класса, который у насъ называется интеллигенціей. Наоборотъ, съ точки зрѣнія интеллигенціи эта волна, поднявшая Толстого, являлась даже движеніемъ назадъ, въ область религіозныхъ вопросовъ, казалось, давно сданныхъ въ архивъ. Волна эта чисто народная и въ душѣ Толстого она пробудилась подъ вліяніемъ крестьянъ, какъ напримѣръ, Сютаева, а также представителей различныхъ раціоналистическихъ сектъ, самостоятельно или подражательно ищущихъ новой правды и свободы совѣсти.

Но кругомъ Толстого не возникаетъ ни одной сильной и мощной фигуры не только въ области этого нравственно-богословскаго критицизма, но и въ области другихъ явленій русской жизни. Энергія общества какъ бы вся истощилась продолжительнымъ протестомъ литературы, не приведшимъ ни къ какому положительному концу. Наступаетъ эпоха безпредѣльнаго разочарованія, отчаянія, пессимизма. Лучшимъ выразителемъ ея является Чеховъ. Въ его фигурѣ уже чувствуется художественная сила, необычная для предыдущихъ пигмеевъ, сила яркаго, почти небывалаго изображенія общей скуки, гніенія и разложенія общества, вызванныхъ черезчуръ долгой остановкой развитія и, еще болѣе,—попятнымъ движеніемъ національной жизни. До Чехова одинъ только Надсонъ явился выразителемъ этого унынія, но его пѣсня черезчуръ рано прервалась. Чеховъ не создалъ ни одного обширнаго произведенія, которое охватывало бы всю эту эпоху разложенія и отчаянія, но если всѣ его этюды сложить въ одну картину, то передъ нами возникаетъ грандіозное изображеніе, не уступающее обширнымъ произведеніямъ. Рядомъ съ Чеховымъ возникаетъ масса второстепенныхъ поэтиковъ,

которые начинаютъ восхищаться этимъ разложеніемъ и гніеніемъ, возводить его почти въ идеалъ въ формѣ такъ называемыхъ декадентства, символизма, какъ это случается всегда.

Замѣтимъ здѣсь еще одинъ интересный фактъ. Именно въ этотъ періодъ на литературное поприще выступаютъ цѣлые десятки талантливыхъ женщинъ. Въ ихъ произведеніяхъ отражается волна назрѣвшей потребности, особенно близко связанная съ женской жизнью.

По мѣрѣ развитія въ странѣ общаго образованія выростала и личность женщины. И вотъ понятно, что ея положеніе въ семьѣ, въ общественной дѣятельности, вообще въ области труда стало для нея мало-по-малу невыносимымъ. Неразрывная брачная связь въ пошлыми типами разложенія, унынія и безволія сдѣлалась невозможною на ряду съ возраставшимъ самосознаніемъ женщины, съ пробужденіемъ въ ней гражданки и человѣка. Но-эта волна была въ сущности частичной, т. е. касающейся только одной по, ловины общества — женской его половины. Уже одно это невольное сосредоточеніе женщинъ-художницъ на своихъ особыхъ скорбяхъ, нуждахъ и потребностяхъ не могло благопріятствовать возникновенію среди нихъ всеобъемлющаго генія, который бы соединилъ въ одну картину всѣ назрѣвшія до крайности общественныя нужды.

Особнякомъ отъ другихъ нашихъ художниковъ стоялъ П. Д. Боборыкинъ. Его можно бы назвать позитивистомъ въ искусствѣ, объективнымъ наблюдателемъ жизни, если бы у него не выдавался впередъ опредѣленный историческій оптимизмъ, происходящій отъ непоколебимой вѣры въ неизбѣжность общественной эволюціи, т. е. развитія и движенія впередъ. И вотъ, всѣ силы своего крупнаго таланта онъ употребляетъ на улавливаніе признаковъ тѣхъ нарождающихся типовъ, которые могутъ обѣщать дальнѣйшее развитіе въ нѣдрахъ самого общества, независимо ни отъ какихъ внѣшнихъ или формальныхъ условій, возникающихъ изъ лагеря поборниковъ „точекъ“ и попятнаго движенія.

Только грядущій историкъ русской литературы вполнѣ оцѣнитъ значеніе Боборыкина для русскаго самосознанія и бодрости въ эту долгую, утомительную эпоху декаданса и разложенія. Его, вѣроятно, сравнятъ съ врачемъ, сидѣвшимъ у постели тяжело больного, окруженнаго родными, потерявшими всякую надежду на исцѣленіе. И вотъ, этотъ врачъ, глубоко вѣрящій въ

неизбѣжность побѣды больного надъ смертью въ силу эволюціи его жизненныхъ элементовъ, все время успокаиваетъ отчаивающихся, отмѣчая передъ ними каждый малѣйшій симптомъ, могущій подать надежду.

Однако не всѣ нарождавшіеся типы и явленія Боборыкинъ бралъ въ качествѣ утѣшительныхъ. Въ его „Дѣльцахъ", въ „Китай-городѣ" чувствуются хотя и мягкіе, но все же сильные удары сатирическаго бича. Они становятся очень болѣзненными, когда доходятъ до обличенія декадентства или подымающаго голову мистицизма и піэтизма.

Романы его не возбуждали споровъ, энтузіазма или горячаго сочувствія, но это потому, что къ нимъ привыкли, какъ привыкаютъ къ превосходному термометру или барометру. Но придетъ время, когда поймутъ, что безъ этого стойкаго утѣшителя, интеллигенція совсѣмъ задохнулась бы въ туманахъ и копоти затянувшагося періода застоя.

За то несомнѣнный энтузіазмъ вызвалъ другой утѣшающій голосъ Максима Горькаго. Онъ раздался изъ нѣдръ самого народа.

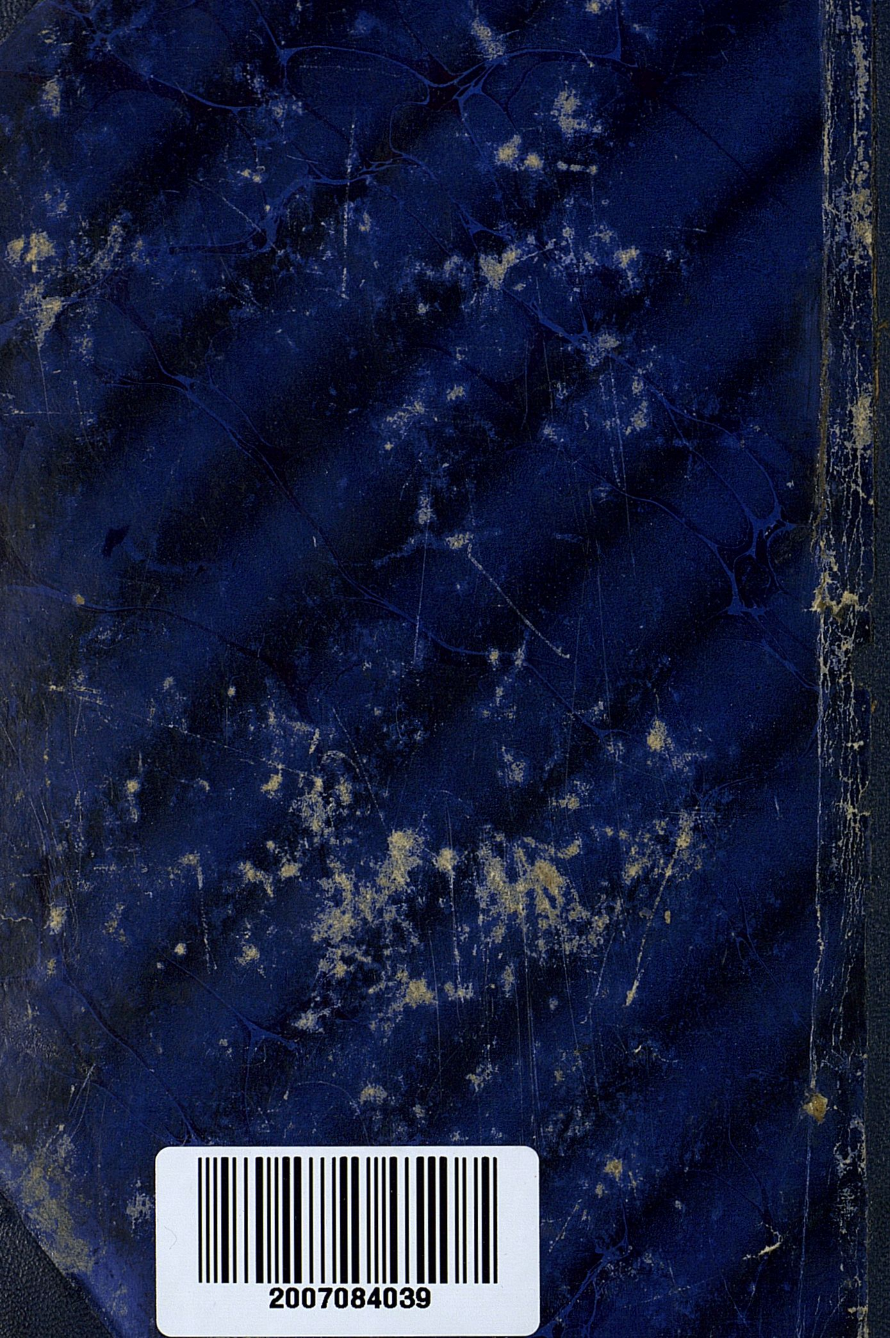
Онъ бросилъ вызовъ прямо въ лицо нытикамъ, отчаивавшимся, опустившимся, всей этой средѣ, нарисованной Чеховымъ, и этотъ вызовъ, эта перчатка, гнѣвно брошенная въ лицо разслабѣвшей интеллигенціи, подѣйствовала на однихъ, какъ ударъ бича, а на другихъ какъ бодрый, смѣлый мотивъ, когда-то горячо любимый, но затѣмъ позабытый и вдругъ прозвучавшій съ такой силой, что онъ снова пробудилъ въ ихъ сердцахъ ихъ лучшія юношескія мечты и надежды.

Если вѣрно, что художникъ выражаетъ начинающуюся новую эпоху, что онъ отражаетъ то, что начинаетъ назрѣвать въ обществѣ,—а вѣдь безъ этого художникъ не имѣлъ бы и успѣха въ обществѣ, — то несомнѣнно, что въ Горькомъ мы имѣемъ отраженіе новаго движенія, зародившагося среди насъ, движенія бодраго, полнаго надежды и, судя по многочисленности читателей Горькаго, движенія очень широкаго.

Какова судьба этого движенія, сказать въ настоящее время невозможно, но нарожденіе такого бодраго таланта слѣдовало предвидѣть, о чемъ я говорилъ во многихъ своихъ статьяхъ. Если бы Россія была осуждена окончить свою исторію однимъ уныніемъ и отчаяніемъ, это значило бы, что Россіи объявленъ смертный приговоръ. Но развѣ можно думать о смерти молодого и могучаго народа, проявившаго свой геній и въ научныхъ от-

крытіяхъ, и въ блестящихъ произведеніяхъ искусства. Быть можетъ, Горькій только предтеча еще болѣе широкаго и всеобъемлющаго таланта. Мы видѣли, что такіе гиганты появляются не въ одиночку, а плеядами, и появляются всегда въ эпохи переходныя, именно на рубежѣ, когда проглядываютъ первые лучи дальнѣйшаго поступательнаго движенія.

Можно сказать почти съ увѣренностью, что мы стоимъ на такомъ рубежѣ, такъ что на вопросъ:—„что день грядущій намъ готовитъ" ,можно дать только одинъ отвѣтъ: онъ готовитъ восходъ солнца, а съ нимъ свѣтъ, тепло и новое воскресеніе жизни.


2007084039